



**University of  
Zurich<sup>UZH</sup>**

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2017

---

## **La scoperta dell'attore cinematografico in Europa : attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la seconde époque**

Lento, Mattia

**Abstract:** Questo studio dà conto della rivoluzione produttiva, distributiva e spettacolare avvenuta a partire dal 1910 con l'irrompere dei film di Asta Nielsen e ricostruisce le caratteristiche peculiari del cinema della seconde époque, ovvero del cinema europeo degli anni Dieci, un periodo in cui l'istituzione cinematografica è impegnata a valorizzare e negoziare la novità costituita dall'attore. Il suo emergere è stato interpretato come naturale conseguenza della sempre maggiore importanza assunta dalla narrazione oppure confuso con la nascita del divismo. Coniugando ricerca storico-empirica, analisi filmica, teoria cinematografica e teatrale, La scoperta dell'attore cinematografico in Europa intende gettare nuova luce su un processo finora sottovalutato e su un momento storico considerato troppo spesso come mero momento di transizione tra cinema delle origini e cinema narrativo classico. Inoltre, a partire da un'indagine storicamente situata, questa ricerca intende offrire anche nuovi strumenti di analisi della recitazione cinematografica, che tengano conto non soltanto dell'agire attoriale, ma anche della mediazione e della ricezione della performance. Mattia Lento ha conseguito il dottorato in Storia e teoria del cinema presso l'Università di Zurigo e l'Università degli Studi di Milano. Attualmente è borsista del Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica ed è ricercatore ospite presso l'Università di Innsbruck. Ha tenuto corsi in diverse università, ha pubblicato numerosi saggi sul cinema ed è inoltre attivo come giornalista radiofonico e critico cinematografico.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-148714>

Monograph

Published Version

Originally published at:

Lento, Mattia (2017). La scoperta dell'attore cinematografico in Europa : attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la seconde époque. Pisa: Edizioni ETS.

«La “scoperta dell’attore” è un’espressione che si lega a molteplici aspetti dell’esperienza cinematografica degli anni Dieci e non può essere ridotta a un’unica definizione. La “scoperta dell’attore” definisce o sottintende, infatti, non solo un passaggio epocale o un tipo di cinema volto a valorizzare l’interprete cinematografico, ma anche una serie di negoziazioni operate dall’istituzione per mettere in risalto e valorizzare questa stessa scoperta».

In copertina:  
Lyda Borelli, *Malombra*,  
Collezione Cinémathèque suisse

Questo studio dà conto della rivoluzione produttiva, distributiva e spettacolare avvenuta a partire dal 1910 con l’irrompere dei film di Asta Nielsen e ricostruisce le caratteristiche peculiari del cinema della *seconde époque*, ovvero del cinema europeo degli anni Dieci, un periodo in cui l’istituzione cinematografica è impegnata a valorizzare e negoziare la novità costituita dall’attore. Il suo emergere è stato interpretato come naturale conseguenza della sempre maggiore importanza assunta dalla narrazione oppure confuso con la nascita del divismo. Coniugando ricerca storico-empirica, analisi filmica, teoria cinematografica e teatrale, *La scoperta dell’attore cinematografico in Europa* intende gettare nuova luce su un processo finora sottovalutato e su un momento storico considerato troppo spesso come mero momento di transizione tra cinema delle origini e cinema narrativo classico. Inoltre, a partire da un’indagine storicamente situata, questa ricerca intende offrire anche nuovi strumenti di analisi della recitazione cinematografica, che tengano conto non soltanto dell’agire attoriale, ma anche della mediazione e della ricezione della performance.

€ 32,00



[21]

M. LENTO

*La scoperta dell’attore cinematografico in Europa*

ETS

MATTIA LENTO



## *La scoperta dell’attore cinematografico in Europa*

Attorialità, esperienza filmica e ostentazione  
durante la *seconde époque*

Edizioni ETS

COLLANA. Scritture della visione

DIRETTORE. Lorenzo Cuccu

[21]

MATTIA LENTO ha scritto questo studio in qualità di dottorando di ricerca in Storia e teoria del cinema presso l’Università di Zurigo e l’Università degli Studi di Milano. Attualmente è borsista del Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica ed è ricercatore ospite presso l’Università di Innsbruck. Ha tenuto corsi e lezioni in diverse università, ha pubblicato numerosi saggi sul cinema ed è inoltre attivo come giornalista radiofonico e critico cinematografico.

SCRITTURE DELLA VISIONE

21.





MATTIA LENTO

*La scoperta dell'attore  
cinematografico in Europa*

Attorialità, esperienza filmica e ostentazione  
durante la *seconde époque*



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Mattia Lento ha scritto questo studio in qualità di dottorando di ricerca in Storia e teoria del cinema presso l'Università di Zurigo e l'Università degli Studi di Milano. Attualmente è borsista del Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica ed è ricercatore ospite presso l'Università di Innsbruck. Ha tenuto corsi e lezioni in diverse università, ha pubblicato numerosi saggi sul cinema ed è inoltre attivo come giornalista radiofonico e critico cinematografico.

*Pubblicato con il sostegno finanziario  
del Fondo Nazionale Svizzero per la ricerca scientifica (SFN).*



*Il seguente lavoro è stato presentato e accolto nella primavera del 2014  
come tesi di dottorato in cotutela presso la Facoltà di Filosofia dell'Università  
di Zurigo e la Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano  
su proposta della Prof. Dr. Margrit Tröhler e della Prof. Dr. Elena Dagrada.*

*This thesis was accepted as a doctoral dissertation (cotutelle de thèse) by the  
Faculty of Arts and Social Sciences of the University of Zurich in the spring  
semester 2014 on the recommendation of Prof. Dr. Margrit Tröhler  
(University of Zurich) and Prof. Dr. Elena Dagrada (University of Milan).*

© Copyright 2017

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA


Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*

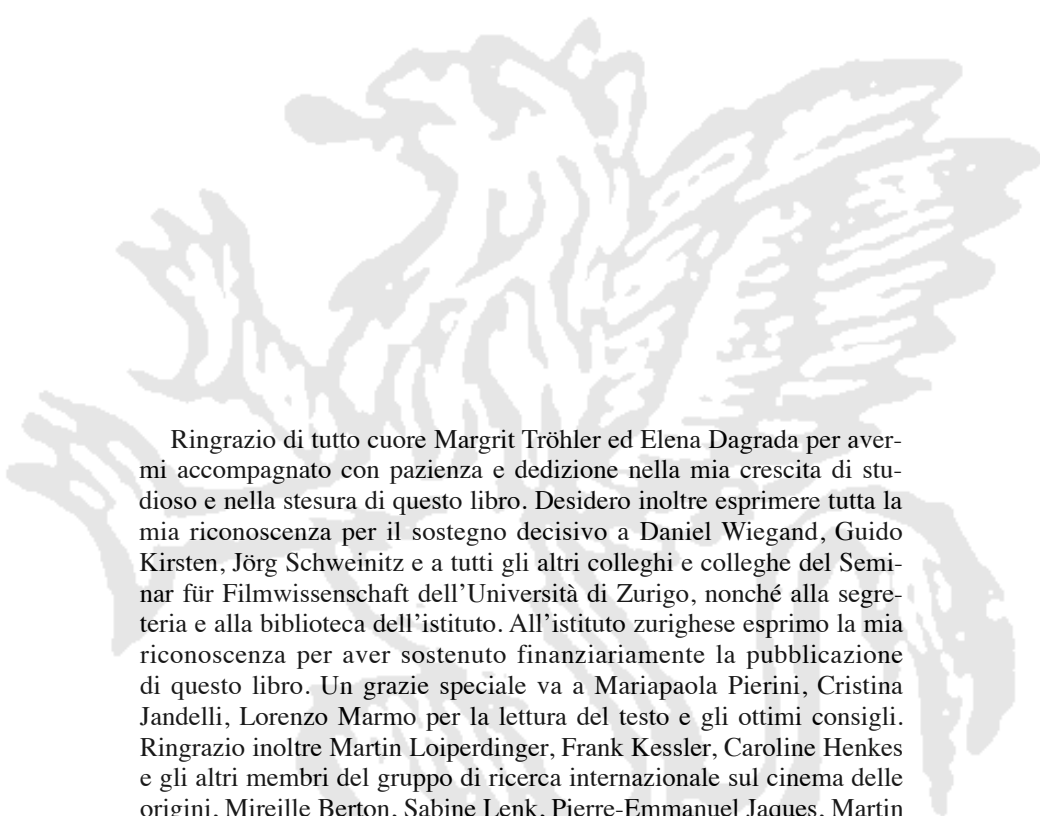
PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674911-6



*Ai miei genitori, per avermi lasciato fare  
A Manuela, per avermi impedito di procrastinare  
A Seraina, perché è gioia*



Ringrazio di tutto cuore Margrit Tröhler ed Elena Dagrada per avermi accompagnato con pazienza e dedizione nella mia crescita di studioso e nella stesura di questo libro. Desidero inoltre esprimere tutta la mia riconoscenza per il sostegno decisivo a Daniel Wiegand, Guido Kirsten, Jörg Schweinitz e a tutti gli altri colleghi e colleghe del Seminar für Filmwissenschaft dell'Università di Zurigo, nonché alla segreteria e alla biblioteca dell'istituto. All'istituto zurighese esprimo la mia riconoscenza per aver sostenuto finanziariamente la pubblicazione di questo libro. Un grazie speciale va a Mariapaola Pierini, Cristina Jandelli, Lorenzo Marmo per la lettura del testo e gli ottimi consigli. Ringrazio inoltre Martin Loiperdinger, Frank Kessler, Caroline Henkes e gli altri membri del gruppo di ricerca internazionale sul cinema delle origini, Mireille Berton, Sabine Lenk, Pierre-Emmanuel Jaques, Martin Girod, Heide Schlüpmann, Francesco Pitassio, Mauro Giori, Raffaele De Berti, Marco Grifo, Sarah Pesenti Campagnoni, Valeria Festinese, Silvio Alovisio, Ivo Blom, Giovanni Lasi, Davide Gherardi, Denis Loti, Alberto Bentoglio, Lorenzo Lamperti, Mariann Lewinsky, Stella Dagna, Seraina Winzeler, Nicola Behrens, Marta Teruzzi. Questo libro ha tratto giovamento dalle discussioni con i colleghi e le colleghe del gruppo di ricerca NCCRmediality. Ringrazio questo gruppo anche per aver cofinanziato la pubblicazione del mio lavoro. Ringrazio per la disponibilità il museo del cinema di Torino, l'Eye Film Institut, la cineteca nazionale di Roma, le biblioteche Mario Gromo di Torino, Renzo Renzi di Bologna, la Zentralbibliothek e lo Stadtarchiv di Zurigo, l'archivio diaristico di Pieve Santo Stefano, la Cinémathèque suisse. Un ringraziamento affettuoso anche a Giacomo Cesana, Livio Lazzaro, Marisa Sulmoni, alle amiche e agli amici di Zurigo e della Fabbrica. Grazie di cuore infine ad amici e amiche in Brianza, alle mie nonne e a tutte le belle persone che negli anni hanno frequentato via Collodi 25.



## Introduzione

Nel 1935 viene pubblicata in Italia un'antologia degli scritti di Vsevolod Pudovkin intitolata *Film e fonofilm* a cura di Umberto Barbaro. Il teorico italiano traduce e riunisce i testi della prima fase teorica del regista russo, ovvero quella in cui egli è impegnato a sostenere con molta veemenza l'idea del montaggio come specifico cinematografico. Tra questi testi ne troviamo uno datato 1926: *Kinorežissër i kinomaterial*, tradotto in italiano con il titolo *Il regista e il materiale cinematografico*<sup>1</sup>. Questo breve scritto, pubblicato in poco tempo in molte altre lingue, diviene uno dei testi più influenti della storia della teoria sull'attore cinematografico<sup>2</sup>.

In questo saggio, il regista russo abbozza una storia evolucionistica, in cui il cinema, da semplice fotografia in movimento, diviene un'arte a tutti gli effetti grazie alla macchina da presa, divenuta osservatrice mobile della realtà, e al montaggio, trasformatosi in principio ordinatore del visibile. Un'evoluzione che porterebbe con sé l'emergere della figura del regista come unico responsabile dell'opera filmica. Il regista cinematografico diviene così, per Pudovkin, il creatore dello spazio e del tempo cinematografici, il demiurgo di una nuova realtà priva di elementi superflui, colui che guida lo spettatore alla scoperta di un'esperienza percettiva fuori dall'ordinario fondata sull'espressività del particolare, del dettaglio. Egli organizza il materiale cinematografico, ovvero il profilmo, attraverso la sua «mise en cadre» e la successiva «mise en chaîne»<sup>3</sup>. Tra

<sup>1</sup> V. PUDOVKIN, *Kinorežissër i kinomaterial*, Kinopeciat, Moskva 1926 (trad. it. di U. BARBARO, *Il regista e il materiale cinematografico*, in V. PUDOVKIN, *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma 1961, pp. 29-82, 1° ed. it. 1935).

<sup>2</sup> Si tratta in verità di un paradosso perché, come spiega Karl Hickethier, esso contribuisce a segnare, a metà degli anni Venti, uno spostamento dell'attenzione delle pratiche discorsive sul cinema dal problema dell'interprete a quello del montaggio. Cfr. K. HICKETHIER, *Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens*, in H.B. HELLER, K. PRÜMM, B. PEULINGS (a cura di), *Der Körper im Bild. Schauspielen - Darstellen - Erscheinen*, Schüren, Marburg 1999, pp. 9-30.

<sup>3</sup> Questi due termini fanno parte notoriamente del vocabolario narratologico di

questo materiale rientra anche l'attore e gli atti performativi a lui richiesti per l'interpretazione di una data scena. Questi atti sono mediati e frammentati dallo sguardo del regista che ne trasforma l'intenzione e li riduce all'essenzialità più pura. All'attore spetterebbe, quindi, soltanto il compito di cooperare con il regista alla buona riuscita della creazione di quel materiale cinematografico necessario al film; una responsabilità che sembra ridursi alla sola abilità tecnica di compiere movimenti adeguati, di non uscire dal quadro e di entrare in sintonia con la visione del demiurgo-regista. L'attore del film, a differenza di quello di teatro, non deve interpretare una parte, ma possedere «requisiti e qualità reali che costituiscano un aspetto esteriore e un'espressione capaci di suscitare nello spettatore una data impressione»<sup>4</sup>. Pudovkin parla addirittura di «materiale umano», spesso senza alcuna formazione specifica, le cui azioni non sarebbero altro che, appunto, materiale grezzo da organizzare attraverso il montaggio. Il modello da imitare è un regista come Griffith, poiché conferisce importanza «agli effetti della *costruzione* della recitazione degli attori»<sup>5</sup>. Griffith e tutti i registi che si attengono alla tecnica del montaggio analitico, non sono solo creatori di tempo e spazio cinematografici, ma plasmano anche l'attore cinematografico e la sua performance<sup>6</sup>. Infatti, scrive Pudovkin:

L'opera dell'attore, nella creazione della propria immagine cinematografica, è determinata da un assai intricato complesso di elementi tecnici, che sono le condizioni propriamente specifiche del film. L'esatta conoscenza di esse è propria del regista, e l'attore può essere creativamente partecipe solo quando ne sia cosciente e abbia organicamente collaborato col regista e col soggettista alla preparazione del film<sup>7</sup>.

Pudovkin, nel suo percorso storiografico di stampo teleologico, accenna anche all'epoca in cui il cinema da fotografia animata, «vivente», avrebbe cercato di portarsi nel campo dell'arte. Proprio durante questa fase, che è facile far risalire grossomodo agli anni Dieci, il cinema sarebbe entrato in stretta relazione con il teatro, anche se esso non

André Gaudreault. Cfr. A. GAUDREULT, *Du littéraire au filmique Du littéraire au filmique. Système du récit*, Armand Colin, Paris 1988 (trad. it. di D. BUZZOLAN, *Dal letterario al filmico. Il sistema del racconto*, Lindau, Torino 1997).

<sup>4</sup> V. PUDOVKIN, *op. cit.*, p. 64.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 64. Quando non diversamente indicato i corsivi appartengono all'autore della citazione.

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 70-72. Oltre al montaggio e al taglio dell'inquadratura è la luce a creare, a costruire l'attore.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 72.

sarebbe stato altro che fotografia dell'arte dell'attore. Una caratteristica che non ci permetterebbe di parlare di recitazione cinematografica vera e propria, ma di semplice captazione e restituzione di una performance. Al cinema delle origini, primitivo per Pudovkin, seguirebbe quindi un'epoca di mezzo, dalle forti ambizioni artistiche, in cui emerge un attore che non può definirsi cinematografico, in quanto la sua performance non sarebbe costruita, assemblata a partire da materiali eterogenei, ma semplicemente registrata. L'attore e la sua performance, insomma, possono definirsi cinematografici soltanto se rispondono a un principio costruttivista governato completamente dal regista. Il paradosso è presto detto: l'attore al cinema è tale soltanto se nega la sua stessa etimologia, ovvero se da *agente* diviene *agito*<sup>8</sup>.

Se siamo voluti tornare su un testo tanto conosciuto, canonico e per molti versi fondativo rispetto a sviluppi successivi della teoria e della storiografia del cinema, è perché il nostro lavoro ha instaurato un dialogo incessante, talora apertamente conflittuale, con le sue tesi. Ci occuperemo, infatti, dell'emergere dell'attore cinematografico in Europa durante il secondo decennio del Novecento, durante quel periodo caratterizzato, per Pudovkin, da un cinema impegnato a fotografare l'arte dell'attore stesso. Scopo del nostro lavoro è proprio quello di analizzare questo processo e di individuare alcune delle conseguenze che ha avuto sull'esperienza cinematografica degli anni Dieci.

### *La scoperta dell'attore*

Perché parlare di “scoperta” dell'attore? Di primo acchito un tale titolo potrebbe rimandare alla pratica o sindrome storiografica, fortunatamente decaduta, di rintracciare presunte scoperte di figure di linguaggio da parte dei pionieri del cinema, presunte prime volte che preannunciasero il “vero cinema” al di là del “balbettio primitivo”. Inutile dire che una tale prospettiva non è quella del nostro lavoro, poiché si è rivelata erronea e ha portato a fraintendere un periodo storico, quello delle origini, che soltanto in questi ultimi tre decenni, grazie a un avvenuto cambia-

<sup>8</sup> Ferdinando Taviani nell'Enciclopedia Treccani (Universo del corpo) ci ricorda alla voce “Attore” che il termine «viene dal latino *actor*, derivato di *agere*, ‘fare, agire’. Fra le sue varie accezioni (già presenti nel vocabolo latino, e tutte riconducibili al senso generale di ‘chi ha un ruolo attivo in qualcosa’), la più comune è attualmente quella che indica ‘chi interpreta una parte in uno spettacolo’». LINK: [http://www.treccani.it/enciclopedia/attore\\_%28Universo\\_del\\_Corpo%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/attore_%28Universo_del_Corpo%29/) (ultima consultazione 10/10/2015).

mento di paradigma storiografico e teorico, ha rivelato tutta la sua autonomia di linguaggio e di espressione<sup>9</sup>. Il titolo è, dunque, indicativo piuttosto della volontà di affrontare i primordi della storia del cinema dal punto di vista dell'attore. Buona parte della riscoperta del cinema dei primi tempi è avvenuta infatti attraverso il filtro di due categorie: attrazione e narrazione. L'emergere dell'attore è stato spesso dato per scontato, raccontato come naturale conseguenza della sempre maggiore importanza che in breve tempo ha assunto la narrazione<sup>10</sup>. Non è così. La scoperta, a cui facciamo riferimento, è sì legata al ruolo della narrazione, ma assume caratteri di forte indipendenza. La scoperta dell'attore – e in contemporanea del fenomeno divistico – di cui parliamo avviene infatti tra il 1910 e il 1911, quando l'irrompere dei film di Asta Nielsen provoca una vera e propria rivoluzione in Europa dal punto di vista della produzione, della distribuzione e in particolare della programmazione delle sale.

Come hanno mostrato le ricerche di Corinna Müller e Martin Loiperdinger tutto ha inizio in Danimarca, ma si sviluppa successivamente in Germania<sup>11</sup>. Una serie di ricerche ulteriori, condotte su scala locale, ha dimostrato che la rivoluzione Asta Nielsen è da considerarsi valida quantomeno in tutta Europa<sup>12</sup>. La “scoperta dell'attore” è insomma un titolo che «non è fatto per comprendere, è fatto per prendere posizione»<sup>13</sup>. La

<sup>9</sup> Imprescindibile come decostruzione della storiografia antecedente al congresso di Brighton e come punto di partenza per approfondire il cinema delle origini è certamente N. BURCH, *Life to Those Shadows*, BFI, London 1990 (trad. it. P. CRISTALLI, *Il luccernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Pratiche, Parma 1994).

<sup>10</sup> Non è un caso che André Gaudreault sembra riservargli davvero poco spazio nel suo compendio relativo al cinema delle origini. Cfr. A. GAUDREULT, *Cinema delle origini o della «cinematografia-attrazione»*, Il Castoro, Milano 2004. Le eccezioni ovviamente non mancano e per questo rimandiamo soprattutto al primo capitolo del nostro lavoro.

<sup>11</sup> Cfr. almeno C. MÜLLER, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1994 e M. LOIPERDINGER, *Monopolfilm, Publikum und Starsystem. Asta Nielsen in 'Abgründe' - ein Medienumbruch auf dem deutschen Filmmarkt 1910/1911*, in I. SCHENK, M. TRÖHLER, Y. ZIMMERMANN (a cura di), *Film - Kino - Zuschauer. Filmrezeption / Film - Cinema - Spectator. Film Reception*, Schüren, Marburg 2010, pp. 193-212.

<sup>12</sup> Cfr. M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *Importing Asta Nielsen. The International Film Star in the Making 1910-1914*, John Libbey, Herts 2013. Il fenomeno Asta Nielsen, occorre ricordarlo, va ben oltre e raggiunge luoghi insospettati come dimostra la settima sezione del libro sopracitato. Cfr. anche AA.VV., *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen*, Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2009.

<sup>13</sup> M. FOUCAULT, *Nietzsche, la genealogia, l'histoire*, in AA.VV., *Hommage à Jean Hyppolite*, Presses Universitaires de France, Paris 1971, pp. 145-172 (trad. it. di A. FONTANA, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in M. FOUCAULT, *Microfisica del potere. Interventi politici*, Einaudi, Torino 1977, pp. 29-54, p. 43).

presa di posizione intende sottolineare prima di tutto la cesura tra un'epoca precedente ad Asta Nielsen e un'epoca successiva<sup>14</sup>. Si tratta di una scelta, il cui intento principale è quello di difendere le peculiarità di un periodo che abbiamo deciso di definire, sulla scorta di Eric De Kuyper, come cinema della *seconde époque*<sup>15</sup>. Anche se lo studioso si riferisce indistintamente sia al cinema americano, sia a quello europeo, mentre noi soltanto a quest'ultimo, la presa di posizione di De Kuyper ci sembra assai coraggiosa e lodevole<sup>16</sup>.

Come afferma Johnatan Crary, le periodizzazioni esistono solo nella testa dello storico e non appartengono alla Storia<sup>17</sup>. Sono dei costrutti, dei dispositivi discorsivi ideologici e artificiosi. Continuità e discontinuità si intrecciano e compongono una matassa molto intricata. Non lo neghiamo. Il problema è che questi dispositivi fanno parte del pensiero dello storico e del teorico anche senza che questo lo dichiari o, peggio, se ne renda conto. È per un tale motivo che, forse, il cinema della *seconde époque* ha sofferto e non poco della sindrome da collocazione intermedia o da periodo di transizione. Una collocazione intermedia tra un «modo di rappresentazione primitivo (MRP)» e un «modo di rappresentazione istituzionale (MRI)», ad esempio, oppure semplice periodo di passaggio tra un «cinema delle integrazioni narrative (SIN)» e cinema classico a tutti gli effetti<sup>18</sup>. Un periodo sovente interrogato per

<sup>14</sup> Su tale tema è utile fare riferimento a B. BREWSTER, *Periodisation of Early Cinema*, in C. KEIL, S. STAMP (a cura di), *American Cinema's Transitional Era. Audiences, Institutions, Practices*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2004, pp. 66-75.

<sup>15</sup> Cfr. E. DE KUYPER, *Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix*, in «Cinémathèque», n. 1 (1992), pp. 28-35 e E. DE KUYPER, *Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix (II)*, in «Cinémathèque», n. 2 (1992), pp. 58-68.

<sup>16</sup> La posizione di De Kuyper ha avuto fino a oggi poco seguito. La lettura dell'autore è stata sollecitata dallo studio di due tra i pochi saggi che assumono il medesimo punto di vista. Cfr. E. DAGRADA, *Le film épistolaire*, in F. PITASSIO, L. QUARESIMA, *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto / Writing and Image. Titles in Silent Cinema*, Editrice Forum, Udine 1998, pp. 255-264 e E. DAGRADA, A. GAUDREAU, T. GUNNING, *Lo spazio mobile. Del montaggio e del carrello in Cabiria*, in P. BERTETTO, G. RONDOLINO (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Il Castoro, Milano 1998, pp. 150-183. Il secondo tra questi due studi ci ha messo di fronte anche all'esigenza di operare una distinzione, benché non così netta, tra il contesto europeo e quello americano. Questo tema sarà affrontato in seguito.

<sup>17</sup> J. CRARY, *Techniques of the Observer*, MIT Press, Cambridge-London 1990, p. 7.

<sup>18</sup> Queste distinzioni rimandano notoriamente alle categorie di Modo di Rappresentazione Primitivo (MRP) e Modo di Rappresentazione Istituzionale (MRI) introdotte da Noël Burch e a quelle introdotte da André Gaudreault e Tom Gunning che parlano di Sistema della Attrazioni Mostrative (SAM), che andrebbe dal 1895 al 1906, e di Sistema dell'Integrazione Narrativa (SIN), che arriverebbe fino al 1913. Sulla messa in discussio-

comprendere permanenze rispetto ai codici del cinema delle origini e mutamenti in direzione di quelli propri al cinema classico. Il cinema della *seconde époque* è il momento in cui l'attore emerge con tutte le sue potenzialità, acquista visibilità, sostanza, diviene mediatore tra sala e schermo. Il cinema della *seconde époque* è il periodo in cui l'istituzione è impegnata a valorizzare, ma anche a negoziare questa presenza ingombrante, talora esorbitante, nei modi più disparati che andremo presto ad analizzare. Il divismo cinematografico è solo una parte di questo processo che porta con sé la creazione di un nuovo rapporto tra schermo e sala, tra corpo del film e corpo spettatoriale e sarà analizzato soprattutto in questa prospettiva.

### *Il teatro*

Paradossalmente, per quanto superato sotto molti punti di vista, il sintetico disegno storiografico tracciato da Pudovkin riconosce proprio al cinema della *seconde époque* un'identità ben precisa. Peccato che il regista russo liquidi questo cinema come genericamente teatrale e, soprattutto, neghi di attribuire agli interpreti del periodo la patente di attori cinematografici. Per ora ci limitiamo a sottolineare come Pudovkin nel suo giudizio sia condizionato dall'idea del «*théâtre comme 'mauvais objet'*», per riprendere un'espressione dello stesso De Kuyper<sup>19</sup>. È indubbio infatti che il cinema degli anni Dieci in Europa sia fortemente influenzato dalla serie culturale del teatro di prosa e dal melodramma. Tale influenza ha costituito per molti altri storici e teorici uno stigma nei confronti di questo cinema<sup>20</sup>. Alcuni studiosi, invece, si sono impe-

ne di tali periodizzazioni cfr. E. BOWSER, *History of the American Cinema (Volume 2). The Transformation of Cinema, 1907-1915*, Charles Scribner's Sons, New York 1990 e C. MUSSER, *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Charles Scribner's Sons, New York 1990.

<sup>19</sup> E. DE KUYPER, *Le theatre comme 'mauvais objet'*, in «*Cinémathèque*», n. 11 (1997), pp. 63-75. Su tale tema cfr. anche M. GIROD, *Beredete Stummheit, Fritz Kortner als Filmschauspieler (1915-1929)*, in A. LOACKER, G. TSCHOLL (a cura di), *Das Gedächtnis des Films, Fritz Kortner und das Kino*, Filmarchiv Austria, Wien 2014, pp. 99-121.

<sup>20</sup> Pensiamo quantomeno alla condanna del cinema degli anni Dieci da parte degli storici Siegfried Kracauer e Lotte Eisner, oppure alla presa di distanza critica di Louis Delluc negli anni Venti. Cfr. S. KRACAUER, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton 1947 (trad. it. a cura di L. QUARESIMA, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino 2001, 1° ed. it. 1955) e L.H. EISNER, *L'écran démoniaque. Influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, André Bonne, Paris 1952 (tr. it. M. VERDONE, G.

gnati a difenderlo a spada tratta proteggendolo dalle accuse di teatralità, cercando di sottolineare la maestria “autenticamente” cinematografica di tale regista o le finezze di talaltra messa in scena<sup>21</sup>. Intento lodevole che a volte sembra però ricadere nella stessa idea dell'estetica teatrale come fonte d'influenza riprovevole per il cinema. Fondamentali per una comprensione del cinema degli anni Dieci in Europa, e per certi versi paragonabili al congresso di Brighton, sono state le retrospettive delle *Giornate del cinema muto* di Pordenone dedicate all'*annus mirabilis* 1913<sup>22</sup>, insieme, ad esempio, alle retrospettive dedicate al cinema tedesco «prima di Caligari»<sup>23</sup>, al cinema prerivoluzionario russo<sup>24</sup>, al cinema scandinavo degli anni d'oro<sup>25</sup>.

Alcuni studiosi, sulla scorta di queste e altre riscoperte, pur non occupandosi soltanto di attorialità, hanno incarnato lo spirito che anima parte di questo lavoro: stiamo parlando della storiografia cosiddetta “post-Vardac”, dal nome dell'autore di un celebre studio del 1948, in cui si analizzano i rapporti tra teatro tardo-ottocentesco e cinema delle origini americano e si descrive quest'ultimo come emulatore delle codificazioni formali e recitative del primo<sup>26</sup>. Eric De Kuyper, ma anche Victoria Duckett, Matthew Solomon, Frank Scheide, soltanto per citare i nomi più noti, possono essere considerati membri di un gruppo che, rifiutando il determinismo di Nicholas Vardac e dei suoi epigoni, ha riformato lo studio dei rapporti tra teatro e cinema. Per loro il rapporto tra i due media è frutto di un dialogo costante, di uno scambio di saperi, maestranze e modelli, da studiare in un'ottica interdisciplinare. Insieme a questo gruppo informale, autori quali James Naremore, Ben Brewster, Lea Jacobs,

DRUDI, *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'impressionismo*, Bianco & Nero, Roma 1955).

<sup>21</sup> Cfr. E. DE KUYPER, *Le theatre comme...*, cit., pp. 63-75.

<sup>22</sup> L'edizione del 1993 delle *Giornate del Cinema Muto* di Pordenone ha dedicato spazio alla produzione mondiale dell'anno 1913. La rivista *Griffithiana* ha dedicato il numero 50 del maggio 1994 a questo anno straordinario per la produzione europea e non solo.

<sup>23</sup> P. CHERCHI USAI, L. CODELLI (a cura di), *Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920 / Before Caligari. German cinema, 1895-1920*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1990.

<sup>24</sup> Cfr. P. CHERCHI USAI, L. CODELLI, C. MONTANARO, D. ROBINSON (a cura di), *Testimoni silenziosi. Film russi 1908-1919*, Biblioteca dell'immagine, Pordenone 1989.

<sup>25</sup> Cfr. P. CHERCHI USAI (a cura di), *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia (1896-1918)*, Edizione Studio Tesi, Pordenone 1986. Il cinema italiano e francese sono stati protagonisti a più riprese del festival.

<sup>26</sup> N.A. VARDAC, *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film. David Garrick to D.W. Griffith*, Da Capo Press, New York 1987 (ed. orig. 1949). Sui rapporti tra teatro e cinema e sul cosiddetto gruppo “post Vardac” rimandiamo a «Theatre Journal», LVIII, n. 4 (2006).

Roberta Pearson, Yuri Tsivian, David Mayer, Knut Hickethier, e altri ancora, hanno saputo guardare ai rapporti tra teatro e cinema con occhi nuovi. Di particolare importanza, per quanto ci riguarda, è pure il contributo della teatralogia d'area italiana. Studiosi quali Gerardo Guccini, Sandra Pietrini, Maria Paola Pierini, Gigi Livio, Armando Petrini, Claudio Vicentini, Cristina Jandelli hanno importato negli studi cinematografici nuovi strumenti analitici e teorici che hanno influenzato positivamente i lavori delle generazioni più giovani. In particolare hanno dimostrato che parlare genericamente di rapporti tra teatro e cinema è deleterio, talora inutile. Soprattutto per quanto riguarda lo stile attorico, occorre fare riferimento a determinate scuole, esperienze o personalità. La presenza di attori del teatro di prosa, inoltre, è un fattore che influenza sotto più punti di vista il cinema muto. A partire dalla Francia e ancor prima di Asta Nielsen, questa presenza è decisiva per rompere con l'anonimato degli interpreti cinematografici, influenza l'estetica cinematografica stessa, stimola un dibattito relativo al tema del performer e offre delle categorie interpretative relative alla recitazione cinematografica.

I rapporti con il teatro giocano un ruolo fondamentale in più parti di questo lavoro, in particolare lo studio di alcuni manuali destinati agli attori dell'epoca del muto rivela una fortissima influenza delle teorie, delle pratiche, della *doxa* circolanti all'epoca in ambiente teatrale<sup>27</sup>. I punti di contatto tra teatro e cinema durante la *seconde époque* sono molteplici, sarà impossibile affrontarli tutti, ma la nuova consapevolezza intermediale, a cui accennavamo sopra, sarà la cifra per interpretare più aspetti dell'attore della *seconde époque*. Senza contare, ovviamente, le molteplici influenze di altri media che si vengono ad aggiungere a quella teatrale.

### *Un cinema per l'attore*

Oltre ai travasi di esperienze, convenzioni, formazioni discorsive d'impronta teatrale nel cinema, ci si occuperà del tema della messa in scena in profondità, argomento centrale di molti studi pregevoli dedicati al cinema europeo degli anni Dieci<sup>28</sup>. Proprio la messa in scena in

<sup>27</sup> Una prima analisi di parte di questi manuali si trova in M. LENTO, 'Basta la mos-sa!' or Not? *Theatre, Silent Film and Pedagogy of Actors in Italy*, in K. KLUNG, S. TRENKA, G. TUCH (a cura di), *Dokumentation des 24. Film- und Fernsehwissenschaftli-ches Kolloquiums*, Schüren, Marburg 2013, pp. 394-404.

<sup>28</sup> Ben Brewster è stato uno dei primi studiosi ad affermare l'alternativa europea in termini non evolutzionistici. Occorre però tenere presente il monito di David Bordwell che, pur sostenendo delle differenze tra USA ed Europa, invita a non assolutizzare que-



profondità, insieme alla ripresa in continuità e allo stile attorico, è stata la caratteristica che più di altre ha fatto parlare in senso negativo di teatralità del cinema della *seconde époque*, nonché di ritardo del cinema europeo nei confronti di quello americano, rappresentato soprattutto dallo sperimentalismo griffithiano<sup>29</sup>. In realtà, come hanno mostrato alcuni studi degli autori già citati, non si tratta assolutamente di ritardo, bensì di scelte estetiche ponderate che, tra le altre cose, presentano fondamentali differenze con il dispositivo teatrale. Anzi, al contrario, a partire da un confronto tra *Enoch Arden* (David Wark Griffith 1911 USA) e *Padre* (Dante Testa - Gino Zaccaria 1912 USA) – ispirato dalla testimonianza critica di Malwine Rennwert<sup>30</sup> e da alcune discussioni successive relative al regista statunitense – arriveremo a sostenere addirittura una stabilità maggiore del cinema europeo rispetto a quello griffithiano: agli albori degli anni Dieci il cinema del vecchio continente è quello che ha già trovato un assetto formale che perdurerà stabilmente lungo tutto il decennio, un assetto teso soprattutto a valorizzare, in una maniera del tutto particolare e per certi versi irripetibile, l'attore<sup>31</sup>.

Il cinema europeo degli anni Dieci, perlomeno quello che costituisce un'alternativa alla frammentazione dell'inquadratura operata dal cinema americano attraverso il montaggio, è stato infatti un momento straordinario per l'arte dell'attore. Questi film non sono eccellenti soltanto dal punto di vista della composizione del quadro, della messa in scena o della fotografia, ma anche perché, attraverso la ripresa in continuità, concedono agli interpreti un'autonomia creativa straordinaria e lo spazio per dispiegare gli effetti<sup>32</sup>. Nel caso di *Padre* (e di altri esem-

sta dicotomia, ovvero quella tra montaggio analitico e riprese in continuità. Nello stesso studio, Bordwell fa risalire questa differenza alla centralità del produttore nel cinema americano, che faceva crescere d'importanza i momenti di pre- e post-produzione, mentre in Europa, la centralità del *direttore artistico*, portava a concentrarsi sulla messa in scena. Cfr. B. BREWSTER, *Deep staging in French films 1900-1914*, in T. ELSAESSER (a cura di), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, BFI Publishing, London 1990, pp. 45-55 e D. BORDWELL, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge-London 1997, p. 97.

<sup>29</sup> Il rappresentante più celebre di questa linea di pensiero è Barry Salt. Cfr. B. SALT, *Film Style and Technology. History and Analysis*, Starword, London 2009, 1° ed. 1983.

<sup>30</sup> M. RENNERT, *Heureka*, in «Bild und Film», V, n. 2 (1912-1913), pp. 112-114.

<sup>31</sup> Il dibattito sulle differenze tra cinema americano e cinema europeo degli anni Dieci ha segnato soprattutto la fine degli anni Novanta. Siamo consapevoli di trovarci di fronte a una disputa in qualche modo datata, ma crediamo sia necessario riapirla e affrontarla di nuovo mettendola in relazione alla cultura attoriale di allora.

<sup>32</sup> La presenza non sempre secondaria di figure di montaggio alquanto ardite, della frammentazione del piano o di tagli d'inquadratura particolari, dimostra che le scelte dei cineasti europei erano assolutamente ponderate.

pi che andremo ad analizzare) è difficile non pensare che proprio la presenza dell'attore teatrale, nella fattispecie del mattatore Ermete Zacconi, sia tra le cause da attribuire al consolidamento di un'alternativa all'europea rispetto alla frammentazione operata dal montaggio analitico<sup>33</sup>. Molti di questi film, lungi dall'essere fotografia dell'attore, offrono al contrario effetti di presenza del corpo attoriale straordinari, nonché forme alternative di coinvolgimento spettatoriale, anche senza l'ausilio di particolari tagli di inquadratura o del montaggio. Senza contare che spesso, come nel caso di Asta Nielsen e delle dive italiane, erano proprio le attrici a favorire un tale modo di produzione, e, per molti versi, ad autodirigersi<sup>34</sup>. Il cinema della *seconde époque* schiude spazi impensabili per l'arte dell'attore e arriva addirittura in alcuni casi a concedere patenti d'autorialità all'interprete.

La costruzione dello spazio in profondità è stato il primo elemento che ci ha portato ad affrontare gli anni Dieci in Europa come un'epoca caratterizzata da un cinema costruito soprattutto per esaltare l'attore, il suo agire e il suo ruolo di mediatore tra schermo e sala. Per questo motivo siamo ritornati su un dibattito che da un po' di tempo sembrava essersi smorzato. L'avventura storiografica, analitica, teorica è iniziata proprio da questa peculiarità estetica del contesto europeo, ma ha poi preso in considerazione altre sfumature relative alla "scoperta dell'attore". Ci siamo occupati infatti di altre modalità di mediazione della presenza attoriale – a partire dall'analisi di paratesti, soglie ed emergenze testuali particolari – abbiamo studiato aspetti strettamente legati alla produzione performativa della *seconde époque* e, non da ultimo, abbiamo ricostruito frammenti altamente significativi della ricezione dell'attore. In questo senso, la "scoperta dell'attore" è un'espressione che si lega a molteplici aspetti dell'esperienza cinematografica degli anni Dieci e non può essere ridotta a un'unica definizione. La "scoperta dell'attore" definisce o sottintende, infatti, non solo un passaggio epocale o un tipo di cinema volto a valorizzare l'interprete cinematografico, ma anche una serie di negoziazioni operate dall'istituzione per mettere in risalto e valorizzare questa stessa scoperta.

<sup>33</sup> Su tale diatriba rimandiamo anche a S. ALOVISIO, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Il Castoro, Milano 2005, pp. 158-159.

<sup>34</sup> Su questo argomento e per il contesto tedesco rimando almeno a H. SCHLÜP-MANN, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Stroemfeld-Roter Stern, Basel-Frankfurt am Main 1990.

## *Esperienza cinematografica e modellizzazione*

Il concetto di esperienza cinematografica, intesa come «la particolare modalità con cui l'istituzione cinematografica fa fruire a uno spettatore un film»<sup>35</sup>, ha accompagnato la strutturazione del nostro lavoro. Abbiamo cercato infatti di costruire e interpretare frammenti relativi a differenti aspetti di un'archeologia dell'esperienza cinematografica degli anni Dieci in rapporto all'emergere dell'attore cinematografico. Il passaggio epocale («Medienumbruch»)<sup>36</sup> provocato dalla comparsa dei film di Asta Nielsen, come ricordato, è stato il perno attorno al quale strutturare le ricerche. A partire da questo momento, l'esperienza dell'andare al cinema non è più la stessa. Ciò che cambia è in primo luogo la *séance*, il programma tipico dello spettacolo cinematografico offerto dalle numerose sale, costruito attorno a un film di metraggio spesso superiore ai mille metri e non più a partire da pellicole poste praticamente sullo stesso piano d'importanza.

Questo passaggio ha avuto numerose conseguenze registrabili non solo a livello contestuale, ma anche paratestuale e testuale. L'attore cinematografico, o meglio, la sua immagine in breve tempo colonizza la sfera pubblica europea non solo attraverso il film, ma anche attraverso disparate forme paratestuali. La presenza dell'attore sui manifesti, ad esempio, non è soltanto fondamentale per ricostruire il rapporto che si viene a instaurare tra l'attore stesso e lo spettatore, ma costituisce talora un'esperienza a se stante, la cui importanza è stata spesso sottovalutata.

A occupare una posizione centrale nel seguente lavoro non poteva che essere però l'esperienza spettatoriale inscritta nel testo filmico stesso. Fondamentale, sotto questo aspetto, è l'impostazione teorica di natura semiotica sostenuta con grande convinzione da Ruggero Eugeni. Lo studioso ha infatti contribuito a rinnovare gli studi di settore in Italia, portando la semiotica fuori dalle secche teoriche in cui rischiava di incagliarsi<sup>37</sup>. In particolare, è il suo progetto di semiotica dell'esperienza

<sup>35</sup> Cfr. F. CASETTI, *L'esperienza filmica: qualche spunto di riflessione*, 2007, p. 1. LINK: <http://francescocasetti.files.wordpress.com/2011/03/esperienzaafilmica.pdf> (ultima consultazione: 05/03/2016).

<sup>36</sup> Cfr. M. LOIPERDINGER, *Monopolfilm...*, cit.

<sup>37</sup> Le ultime evoluzioni della semiotica portano in direzione di una semiotica dell'esperienza, disciplina oramai contaminata con la fenomenologia e persino con apporti cognitivisti e delle neuroscienze. Per un approfondimento cfr. R. EUGENI, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma 2010. In questo testo, un manuale introdotivo ed operativo, si trova anche una ampia bibliografia, a cui rimandiamo.

mediale a giocare un ruolo di primo piano nella strutturazione di parte di questo lavoro. L'intento principale di Eugeni è quello di sostenere il principio del carattere costruito e progettato dell'esperienza mediale contro chi teorizza una sua «naturalizzazione»<sup>38</sup>. Inoltre, l'idea di testualità a cui pensa Eugeni è, per così dire, “debole”, ovvero pronta ad accogliere la dimensione sensibile ed emotiva dei fenomeni di significazione, oltre che la distinzione tra questi fenomeni e le pratiche sociali a cui sono sottoposti. In questo senso, abbiamo spesso utilizzato il termine “corpo del film” per indicare il testo filmico. Compito della semiotica dei media è infatti proprio quello di avanzare ipotesi relative alla progettualità esperienziale (*Erfahrungsmodus*) inscritta nei materiali mediali analizzati<sup>39</sup>.

L'incontro con questa disciplina ci ha portati quindi a lavorare sui testi filmici e i paratesti delle origini e della *seconde époque*, per cercare nello specifico le forme dell'esperienza filmica legate a filo doppio alla presenza dell'attore (o del performer) cinematografico. Come ha affermato Patrice Pavis, «paradossalmente, l'attore cinematografico non è quasi stato studiato dalla semiologia, dalla narratologia o dalla teoria dell'enunciazione»<sup>40</sup>, questo perché, sempre secondo il teatrologo francese, l'analisi delle recitazioni dell'attore cinematografico obbligherebbe a trascurare le strutture semiologiche, narrative ed enunciative, per “estrarre” l'attore dal discorso filmico “ricostituendolo” nel profilmico, senza troppo preoccuparsi delle forme, per andargli incontro direttamente. Proprio l'estrazione acritica dell'attore dal profilmico è stato l'errore che abbiamo evitato accuratamente, un errore in cui incappano spesso anche i migliori lavori dedicati all'attore<sup>41</sup>. Studiare l'attore cinematografico non può prescindere dall'analisi delle mediazioni a cui va incontro la sua performance. In questo senso la prospettiva della semiotica dell'esperienza mediale, però, non è sufficiente per rendere conto della complessità della presenza attoriale nel testo filmico. Il corpo perfor-

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>39</sup> Il termine tedesco è utilizzato in riferimento alle ricerche sui rapporti tra modernità e percezione, oppure come variante del termine *mode de lecture* (in tedesco *Lektüremodus*) introdotto negli studi cinematografici da Roger Odin, che implica quindi un'idea di ricezione che va oltre la semplice lettura e comprende altri aspetti dell'esperienza. Noi preferiamo la seconda accezione del termine. Ringrazio Kristina Köhler per le indicazioni che mi ha fornito relativamente all'utilizzo di questo termine nella lingua tedesca.

<sup>40</sup> P. PAVIS, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Nathan, Paris 1996 (trad. it. di D. BUZZOLAN, R. CORTESE, *L'analisi degli spettacoli*, Lindau, Torino 2008, p. 145, 1° ed. 2004).

<sup>41</sup> Un esempio in controtendenza è B. BREWSTER, L. JACOBS, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford University Press, New York 1997.

mante richiede di andare oltre la sola dimensione del senso, materia della semiotica, per considerare aspetti che trascendono il senso stesso e che si avvicinano di più al concetto di *presenza*. Su questo fronte, abbiamo riscontrato delle difficoltà a rifarci a paradigmi teorici forti e radicati e, per questo motivo, a partire da suggestioni provenienti dai teorici della recitazione come Auerbach, Kirby, Naremore, Schoenmakers, abbiamo costruito un modello d'analisi della performance cinematografica.

Questo modello è costruito gradualmente nel corso del nostro lavoro e presentato alla fine di ogni capitolo. Si presenta sia come strumento di analisi dell'esperienza che lo spettatore fa del corpo del performer, sia come riassunto schematico degli argomenti affrontati in ogni capitolo: è insieme proposta teorica e guida alla lettura. Questo modello considera il momento produttivo, quello ricettivo, le differenti mediazioni della performance, nonché le interazioni dialettiche di questi tre momenti. Con esso speriamo di dimostrare che avere a che fare con il performer o con l'attore cinematografico significa inevitabilmente passare sia attraverso l'analisi delle mediazioni della sua performance, sia dalla ricezione della stessa. Mediazioni che riguardano fattori influenzati dall'istituzione, dal dispositivo<sup>42</sup> e da specifiche scelte estetiche che trascendono il solo montaggio e il punto di vista della macchina da presa.

### *Ostentazione*

Lo studioso Jean-Pierre Sirois-Trahan in un intervento tenuto al convegno di Udine del 2001 dedicato all'attore cinematografico ha dichiarato:

On voit donc que l'acteur et le spectateur, trop souvent cantonnés aux extrémités du processus, alors que le cinéma n'est rien d'autre finalement, que leur rencontre, leur *mise en présence* par un cinéaste, devraient être remis au centre de l'analyse, sur le devant de la scène<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Frank Kessler parla di *dispositif* in riferimento alla categoria d'attrazione e la definisce come un momento storicamente determinato in cui il medium cinematografico ha prodotto una specifica configurazione composta da una tecnologia, il testo e un tipo di spettatorialità. Cfr. F. KESSLER, *The cinema of attractions as 'dispositif'*, in W. STRAUVEN (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, pp. 57-69.

<sup>43</sup> J.-P. SIROIS-TRAHAN, *Le Passage de la barre: transformation de la mise en scène dans le cinéma des premiers temps*, in L. VICHÍ (a cura di), *L'uomo visibile / The Visible Man. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno / Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*, Forum, Udine 2002, pp. 38-39.

Il concetto di *mise en présence*, nonché l'inclusione dell'attore e dello spettatore nella sua definizione, chiariscono al meglio la natura delle mediazioni a cui accennavamo. Stratificazioni, fasci di mediazioni che non sono altro che un insieme di effetti di presenza, condizionati sia dalla produzione della performance, sia dalla sua ricezione<sup>44</sup>. Queste stratificazioni vengono a costituire o a costruire, come direbbe Pudovkin, il *corpo cinematografico*.

L'attenzione nei confronti della mediazione della performance cinematografica, nonché la centralità della categoria di presenza, è nata in seno ai lavori del gruppo di ricercatori del programma di ricerca nazionale svizzero *NCCR Mediality. Medienwandel - Medienwechsel - Medienwissen. Historische Perspektiven* nella sezione intitolata *Konfigurationen und Dynamiken der kinematografischen Ostentation*<sup>45</sup>. Questo programma nazionale di ricerca dedicato ai media nasce in seno alla medievistica e nel tempo si è esteso anche ad altre epoche e discipline, includendo così anche il cinema che è studiato secondo prospettive altre rispetto alle classiche teorie sui media di stampo sociologico e comunicazionale. L'*NCCR Mediality* ha organizzato nel 2007 un workshop dedicato proprio alla categoria dell'*ostentazione*, in cui sono emersi i connotati fondamentali di una categoria imprescindibile per la riflessione sui media. Come ricorda Christian Kiening, direttore del programma di ricerca, l'*ostentazione* ha a che fare con orientamenti teorici e analitici che si concentrano sulla dimensione del mostrare rispetto a quella del dire, ovvero su quelle dimensioni del testo che trascendono il mero significato, che hanno a che fare, appunto, con la categoria di presenza. La categoria descrive inoltre una serie di fenomeni religiosi storicamente determinati di origine medievale che più di altri sono specchio di un orizzonte culturale che predilige il materiale, il corporeo, la presenza, il *Dasein* rispetto al senso<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> È Francesco Pitassio a parlare esplicitamente di *effetti di presenza*: «il differimento della presenza umana nello spettacolo cinematografico è incontrovertibile. Tuttavia, gli *effetti di presenza*, ovvero le opzioni adottate per rendere l'istanza dell'attore sono molteplici». Preferiamo tuttavia il termine francese nell'accezione datagli da Sirois-Trahan in quanto include implicitamente anche lo spettatore ed è più efficace nell'indicare un processo piuttosto che un risultato. Cfr. F. PITASSIO, *Attore-Divo*, Il Castoro, Milano 2003, p. 26.

<sup>45</sup> Il gruppo di ricerca attivo presso l'Università di Zurigo è uno di quelli appartenenti alla *Swiss National Science Foundation* (SNSF) e si occupa principalmente di forme della comunicazione emerse prima della comparsa dei mass media e di formazioni discorsive che trascendono la mera natura tecnologica dei media. Il progetto *Konfigurationen und Dynamiken der kinematografischen Ostentation* è tradotto in inglese come *Dynamics of Cinematic Display*.

<sup>46</sup> Cfr. C. KIENING, *Medialität in Mediävistischer Perspektive*, in «Poetica», n. 39

La riflessione mediale di stampo medievistico, pur essendo lontana dal nostro oggetto di ricerca, ha offerto quindi degli spunti di riflessione teorici e metodologici e ha permesso, inoltre, di svuotare di qualsiasi connotazione negativa un termine come “ostentazione”, che nel linguaggio comune e in quello critico è associato rispettivamente a comportamenti sociali malvisti oppure a un grado di affettazione recitativa sgradevole<sup>47</sup>. A fare il paio con l’ostentazione è la categoria d’*ostensione*, altresì importante nel nostro lavoro dal punto di vista teorico. L’ostensione per noi si configura come la categoria che descrive il processo di *presentificazione* nella sua dimensione più astratta, al contrario dell’ostentazione che, invece, è categoria utile anche in sede analitica per descrivere gli effetti di presenza più visibili e marcati del corpo performante. L’analisi delle emergenze più evidenti della *mise en présence*, di quelle che abbiamo definito come configurazioni ostentative, è infatti strumento per comprendere il funzionamento del film in rapporto alla presenza dell’attore, per delineare le coordinate entro le quali la performance deve esprimersi, la funzione che è chiamato a ricoprire il performer stesso e, non da ultimo, l’esperienza filmica che viene suggerita allo spettatore in rapporto al performer.

Se volessimo utilizzare un metro di paragone conosciuto nell’ambito degli studi cinematografici potremmo dire che l’ostensione e l’ostentazione, che si riferiscono al processo di presentificazione, stanno rispettivamente all’enunciazione e all’enunciazione enunciata di metziana memoria, benché da queste si distinguano<sup>48</sup>. Anche nel caso delle

(2007), pp. 285-352 e anche l’introduzione in C. KIENING, *Mediale Gegenwärtigkeit*, Chronos, Zürich 2007.

<sup>47</sup> Occorre far presente che il termine “ostentazione” si avvicina al termine inglese “display”. Cfr. nota 45.

<sup>48</sup> Cfr. C. METZ, *L'enonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, Paris 1991 (trad. it. A. SANNA, *L'enunciazione impersonale, o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, 1° ed. it. 1992). Secondo Ruggero Eugeni, c’è in Metz la tendenza alla «descrizione assolutamente fedele di ciò che è presente nella purezza fenomenologica e nel tener lontano ogni interpretazione che trascenda il dato» (R. EUGENI, *Le relazioni d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Vita e Pensiero, Milano 2002, p. 52). Le forme di enunciazione enunciata, configurazioni discorsive che producono uno sdoppiamento dell’enunciato, permettendo al film di parlare di se stesso, del cinema o della posizione dello spettatore, possono essere, per Metz, molteplici e riguardare la voce e gli sguardi in macchina, scritte rivolte al pubblico, la messa in scena di “funzioni schermiche” e altro ancora. Per una concezione deittica dell’enunciazione rimandiamo a F. CASETTI, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 2005, 1° ed. it. 1985. Proprio contro questa concezione saranno rivolti gli strali polemici di Metz che sostiene al contrario una concezione «anaforica», come l’ha definita Warren Buckland nel suo *The Cognitive Semiotics of Films*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

due categorie torna il riferimento alla semiotica, questa volta di stampo metziano, ma torna anche la semiotica teatrale di autori come Umberto Eco e Ivo Osolsobé, che hanno scritto pagine fondamentali sull'ostensione in rapporto alla significazione teatrale<sup>49</sup>. La semiotica segna il punto di partenza di molte delle nostre riflessioni, anche se il suo orizzonte analitico legato al senso lascia spazio a impostazioni teoriche più fluide, meno vincolanti, legate al concetto di presenza in tutte le sue manifestazioni. Il corpo del performer, infatti, sfugge spesso al senso e costituisce uno dei principali fattori di piacere del testo<sup>50</sup>. Scopo di molte delle nostre analisi non sarà quindi quello di interpretare l'agire del corpo in immagine, ma di descrivere i modi del suo apparire.

### *I materiali e il contesto*

Nel nostro lavoro si sono posti fin dall'inizio con particolare vigenza due problemi: quello delle fonti e quello del corpus di film da analizzare. Innanzitutto, lavorare su di una dimensione europea voleva dire confrontarsi con una mole enorme di fonti primarie potenziali, alcune delle quali sono ora disponibili anche in rete, con sempre nuovi studi e orizzonti storiografici tra i più svariati. L'argomento stesso del nostro lavoro avrebbe potuto portarci in una miriade di direzioni. Si è scelto quindi di operare a partire dal frammento, dal contesto locale, dal singolo film o da un determinato performer per cercare di giungere a un discorso più complesso che abbracciasse orizzonti storiografici e teorici di più ampio respiro. È stato necessario costruire letteralmente passo a passo il nostro oggetto di ricerca. Di fondamentale importanza sono state, ad esempio, le ricerche condotte in ambito locale sulla rivo-

Questo autore ha sostenuto e ripreso la posizione di Metz, ma ha lasciato aperta la possibilità di rintracciare nel testo simulacri di interazioni comunicative (deittiche) o, come diremmo noi, modi dell'esperienza iscritti nel testo. Per una ricostruzione esaustiva del concetto all'interno degli studi cinematografici cfr. G. MANETTI, *La teoria dell'enunciazione. Le origini del concetto e alcuni più recenti sviluppi*, Protagon Manetti, Siena 1998.

<sup>49</sup> U. ECO, *Semiotics of Theatrical Performance*, in «The Drama Review», XXI, n. 1 (1977), pp. 107-117 e I. OSOLSOBÉ, *Cours de theatristique générale*, in «Études littéraires», XIII, n. 3 (1980), pp. 413-435.

<sup>50</sup> Non si può che rimandare a R. BARTHES, *Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein*, in «Cahiers du cinéma», n. 222 e R. BARTHES, *Diderot, Brecht, Eisenstein*, in «Revue d'esthétique», n. 2-4, pubblicati ambedue in *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Édition du Seuil, Paris 1982 (trad. it. di GIAN PAOLO CAPRETTINI, *l'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, Einaudi, Torino 1985, pp. 42-61 e 89-97).



luzione apportata dai film di Asta Nielsen nel contesto di Zurigo, nonché la scoperta della dimensione europea di tale fenomeno durante i lavori della conferenza di Francoforte dedicata all'attrice<sup>51</sup>. Il debutto cinematografico di Asta Nielsen è considerato lo spartiacque tra cinematografia-attrazione e cinema della *seconde époque* e in questo senso ha strutturato buona parte del nostro lavoro. Approfondire un contesto come Zurigo ha reso possibile operare delle distinzioni e delle macrocategorie di performer passibili di analisi e, inoltre, ha permesso di fare riferimento a materiale e a episodi di storia locale illuminanti rispetto a questioni storiografiche più ampie, come nel caso del ritrovamento di alcuni paratesti o della querelle sulle versioni del 1908 e del 1913 de *Gli ultimi giorni di Pompei*.

Le ricerche in ambito svizzero, condotte in archivi della città di Zurigo e non solo, hanno influenzato anche la scelta di orientare la ricerca soprattutto verso i contesti italiano e tedesco, senza tuttavia trascurare il contesto francese, egemone in Europa fino agli inizi degli anni Dieci<sup>52</sup>. Il cinema tedesco, vero trampolino di lancio di Asta Nielsen e istituzione tra le più interessanti dal punto di vista (proto)teorico, richiedeva una considerazione sostanziale. A giocare un ruolo di primo piano è stato, però, il cinema italiano, uno dei contesti più interessanti per analizzare la scoperta dell'attore, a causa della presenza di categorie di interpreti molto particolari e caratteristici – le dive e i forzuti su tutti – per la straordinaria influenza del teatro di prosa nei confronti del cinema e soprattutto per la buona disponibilità di fonti come i manuali, i prontuari, i precetti e gli articoli su rivista destinati all'aspirante attore cinematografico. Fonti che in altri contesti si fatica a reperire.

I manuali destinati all'attore, in particolare, si presentavano di primo acchito come qualcosa di estraneo alla pratica del tempo, come un oggetto alieno rispetto all'osservazione diretta dell'attore cinematografico. Per renderli produttivi è stato necessario comprendere che la via che conduce da queste fonti ai testi e, soprattutto, alle performance non è sempre diretta. In ogni caso, comunque, le nostre scelte di analisi, che si trattasse di paratesti, singoli film o performance, hanno privilegiato materiale, personalità, esperienze esemplari ed emblematiche che potessero anche mettere alla prova alcune delle proposte metodologiche comprese nel nostro lavoro. I contesti e il periodo affrontati, insomma, non sono considerati secondo criteri di continuità e di sviluppo storici, ma sono osservati a partire da emergenze particolari, talora

<sup>51</sup> M. LOIPERDINGER, U. JUNG, *op. cit.*

<sup>52</sup> Più sporadiche, invece, le incursioni in territorio danese, russo e britannico.

eccezionali, con il tentativo comunque di restituire attraverso una rete di rimandi, corrispondenze e richiami uno spaccato storico del periodo. Le differenti analisi sono state infatti il punto d'incontro tra frammenti importanti di storia del cinema della *seconde époque*, teoria del cinema e della performance cinematografica.

### Quaderni di Serafino Gubbio operatore

*Quaderni di Serafino Gubbio operatore* è stato un altro di quegli incontri che hanno contribuito a strutturare in maniera decisiva il nostro lavoro. Il romanzo di Luigi Pirandello nel tempo è diventato una sorta di punto di riferimento euristico, benché esso non possa a tutti gli effetti essere definito come opera teorica in senso stretto. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, ambientato nel mondo del cinema muto, non è soltanto un documento storico attendibile relativo ai contesti di produzione degli anni Dieci, ma ci restituisce indirettamente le impressioni di uno spettatore a contatto con la novità culturale costituita dall'attore cinematografico. Nel romanzo di Pirandello non troviamo tanto un'interpretazione del fenomeno cinematografico, ma alcune delle emozioni, delle sensazioni, lo stupore, lo choc, il fascino e l'orrore provocati dal corpo performante trasfigurato dall'immagine cinematografica. La forte critica pirandelliana nei confronti del cinema è nulla a confronto delle suggestioni (proto)teoriche che lo scrittore ci offre al di sotto dell'apparente semplicità della sua opera. Pirandello non interpreta, bensì esperisce.

Il romanzo pirandelliano ci ha spinti inoltre a considerare altri esempi di letteratura finzionale d'argomento cinematografico per ricostruire alcuni aspetti della spettatorialità delle origini e degli anni Dieci in rapporto alla presenza del performer e dell'attore nel film. Insieme a questi, hanno trovato spazio anche resoconti non finzionali di spettatori coevi, testimonianze dirette quindi, che riescono in ugual maniera a restituire alcune delle caratteristiche della spettatorialità degli anni Dieci. Si tratta sia di spettatori "ordinari", come nel caso del giovane e sconosciuto Gino Ambrosetti, sia di frequentatori "straordinari", come Gor'kij e Kafka.

Lo spettatore è una figura che torna frequentemente nel nostro lavoro. Oltre allo spettatore individuale, empirico, che ci fornisce una testimonianza diretta della sua esperienza, e lo spettatore "di finzione" dei testi letterari, come abbiamo detto, considereremo anche lo spettatore iscritto nei testi e nei paratesti cinematografici secondo prospettive differenti, prendendo spunto dalla semiotica dell'esperienza mediale, come già ricordato, ma anche dalla semiopragmatica e dalla pragmatica stori-

ca. La considerazione di questi sistemi teorici e metodologici riguarda soprattutto la capacità di risalire a uno spettatore ideale, implicito all'interno dei paratesti e dei testi. Tuttavia anche se facciamo riferimento ad alcuni tratti del metodo di queste discipline, come già ricordato, non ne condividiamo sempre il fine, in quanto le nostre analisi trascendono sovente la dimensione della significazione per approdare a considerazioni legate maggiormente al concetto assai più liquido di presenza.

In un tale lavoro, come ovvio, non poteva mancare nemmeno lo spettatore "critico", anche se questa tipologia è considerata ancillare rispetto al momento analitico legato alle fonti primarie. Nel corso dei capitoli non si troveranno, infatti, tentativi di ricostruire le tendenze della critica di allora, anche se non sarà trascurata la ricezione dell'attore in ambito elvetico da parte dei primi critici, nonché le numerose suggestioni della prima saggistica tedesca dell'epoca che rappresentano molto probabilmente l'avanguardia (proto)teorica del tempo.

### *Struttura del lavoro*

Nel primo capitolo, intitolato *Prima dell'attore*, affronteremo la performatività della cosiddetta cinematografia-attrazione. Perché prendere in esame il performer delle origini in un lavoro dedicato all'attore degli anni Dieci? Innanzitutto, abbiamo avvertito l'esigenza di costruire un modello d'analisi, o per meglio dire, un orientamento analitico a partire da un contesto variegato dal punto di vista della produzione performativa, in cui la finzione non gioca un ruolo di primo piano. Anche se nel nostro lavoro ci occupiamo sostanzialmente del performer "classico", ovvero del performer impegnato a interpretare un personaggio piuttosto definito, infatti, ci sembrava metodologicamente produttivo pensarlo all'interno del concetto più ampio di performatività mediata. Inoltre, era necessario affrontare questo argomento per poter sottolineare al meglio i fattori di discontinuità tra cinematografia-attrazione e cinema della *seconde époque*, nonché le differenti logiche sottese a questi due periodi storici in rapporto alla presenza umana nel film.

Nel secondo capitolo affronteremo la trasformazione del cinema in Europa a partire dal contesto di Zurigo. La sedentarizzazione dello spettacolo cinematografico, l'introduzione di differenti forme di noleggio e distribuzione della pellicola, a partire dal 1907, sono indagati come fenomeni che anticipano l'esplosione del fenomeno Nielsen. Anche nella città di Zurigo, infatti, i film di Asta Nielsen spopolano e provocano in pochi mesi lo stravolgimento della programmazione cinemato-

grafica delle differenti sale attraverso l'introduzione del lungometraggio. A partire da questo momento il performer cinematografico diviene l'argomento centrale per promuovere un film. L'attore si trasforma inoltre nello strumento principale per sostenere la rispettabilità dello spettacolo cinematografico contro gli strali censori degli oppositori del medium. Questo capitolo acquista importanza e respiro europeo soltanto se inserito, come abbiamo cercato di fare, all'interno della serie di studi di stampo locale condotti da altri ricercatori per la conferenza dedicata alla fortuna delle pellicole di Asta Nielsen in ambito internazionale<sup>53</sup>. La ricerca sulla ricezione nel contesto zurighese ha permesso inoltre di orientarsi con più facilità all'interno di una produzione molto variegata come quella della *seconde époque*.

Nel terzo capitolo lavoreremo soprattutto su paratesti e testi filmici in rapporto alla *mise en présence* dell'attore. Scopo di questa parte del lavoro è quello di mettere in luce le differenti tipologie di presentazione della figura umana operate dal corpo filmico e dalle sue protesi. In particolare ci siamo concentrati sul manifesto cinematografico, sul prologo visivo e su altre tipologie di soglie testuali in cui abbiamo riscontrato la presenza di configurazioni ostentative tra le più significative. In questo capitolo cercheremo di far emergere, inoltre, l'importanza del paratesto nell'orientare il rapporto tra corpo cinematografico e spettatore, la funzione di mediazione operata dall'attore stesso in rapporto al lungometraggio e all'entrata dello spettatore nella finzione, nonché casi d'influenza dell'attore teatrale sulla *mise en présence* del periodo.

Nel quarto capitolo, invece, prenderemo in considerazione singole performance attoriali capaci di sollevare problematiche storiografiche e critiche più ampie legate all'attore degli anni Dieci in Europa. In prima istanza, abbiamo deciso di affrontare un'analisi comparata di testi filmici canonici che permettessero di rilevare alcune peculiarità della cultura performativa della *seconde époque*. Sulla scorta di alcuni documenti ritrovati a Zurigo, a partire quindi da una *querelle* locale alquanto emblematica, abbiamo comparato le due versioni Ambrosio de *Gli ultimi giorni di Pompei* del 1908 e del 1913, rilevando l'abisso che separa una performatività di transizione come quella del 1908, imbrigliata in parte nel dispositivo attrazionale e votata alla sintesi e velocità dell'azione, soprattutto a causa del formato corto, e una performatività più distesa ed emancipata dal dispositivo attrazionale stesso. La scoperta dell'attore è in parte conseguenza dell'aumento di metraggio e,

<sup>53</sup> Cfr. M. LOIPERDINGER, U. JUNG, *op. cit.*

quindi, del tempo concesso all'attore per curare l'espressione, il gesto, la posa e per restituire psicologie a tutto tondo dei personaggi, ma anche dell'avvicinamento della macchina da presa, che rivela le potenzialità della mimica facciale al di là del primo piano.

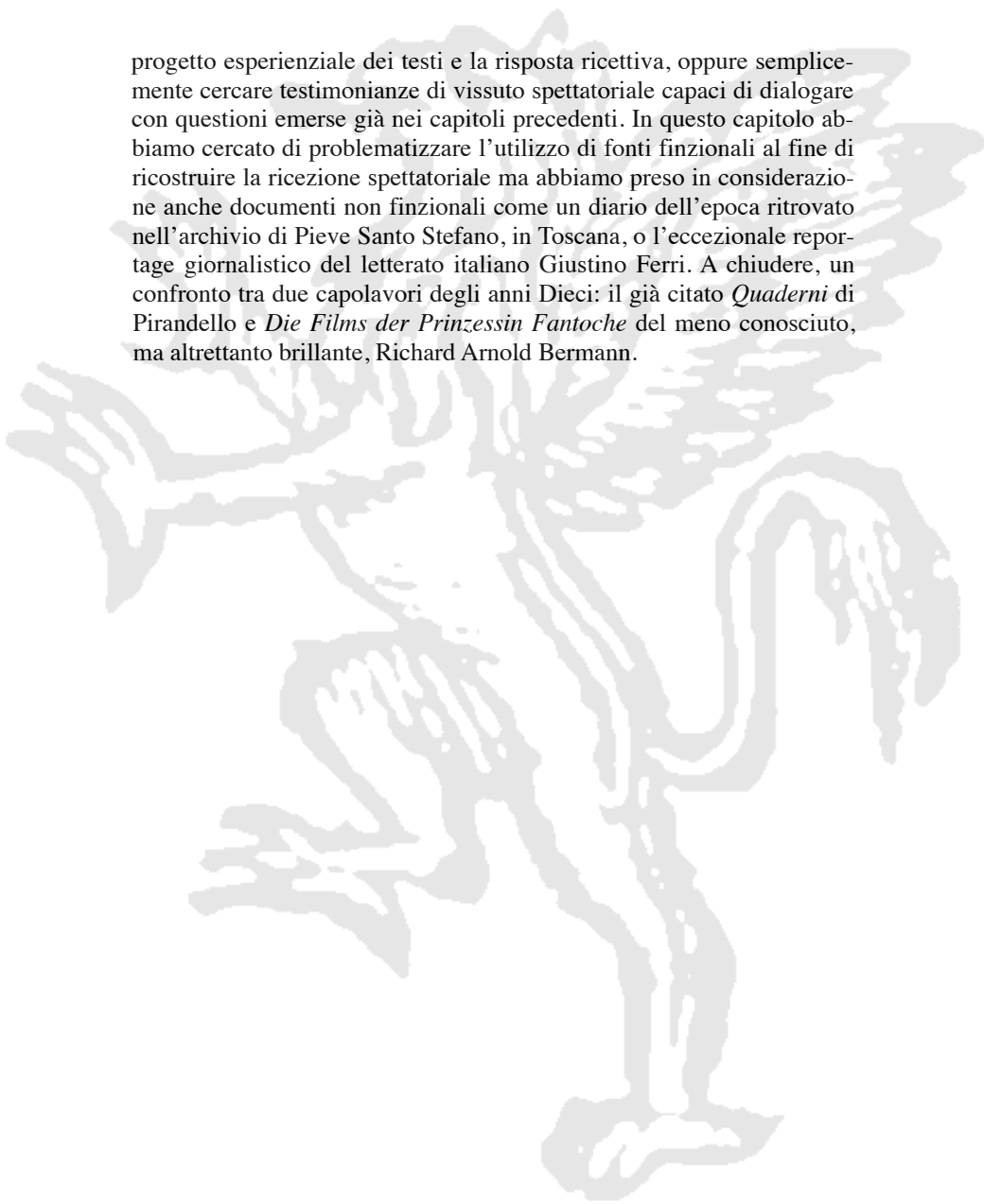
A partire da una recensione d'epoca di Malwine Rennert, abbiamo stabilito un altro raffronto tra *Padre* dell'Itala Film di Torino ed *Enoch Arden* di David Wark Griffith. Una comparazione che ci ha permesso di affrontare l'annosa questione del sistema di costruzione dello spazio filmico in profondità, di stampo europeo, e della costruzione dello spazio filmico attraverso il montaggio, di cui Griffith è stato maestro, in rapporto alla performatività.

La seconda parte del capitolo è stata dedicata invece al femminile, il vero protagonista della *seconde époque*. In questo caso non ci si poteva esimere dal considerare il diva film italiano, rappresentato nel nostro caso dall'arte di Lyda Borelli. Questa scelta è dovuta al fatto che proprio il diva film si è rivelato il terreno d'elezione per "pensare" il cinema della *seconde époque*, per analizzare la sua estetica e i suoi interpreti. Si tratta certo di una produzione per molti versi d'avanguardia<sup>54</sup>, ma non per questo meno utile nel rivelare caratteristiche fondamentali dell'epoca storica presa in considerazione. Insieme a Lyda Borelli, al suo cinema teatrale, masochista e isterico, siamo tornati ancora su Asta Nielsen. L'artista è stata considerata, grazie al suo talento, alla sua intelligenza e al grande potere contrattuale acquisito, autrice di se stessa, almeno fino a quando gli spazi concessi all'attore dal cinema che lei stessa aveva contribuito a rendere grande, non si sono ristretti, fino a relegarla ai margini del sistema produttivo.

In chiusura, troveremo un capitolo che riguarda il "racconto dell'attore" e affronta quindi più in profondità rispetto ai capitoli precedenti il tema della ricezione. Terreno d'elezione di questa parte sono stati i racconti di finzione d'inizio Novecento che hanno narrato sotto diversi punti di vista il performer e l'attore cinematografici. L'analisi di questi racconti ha permesso di ricostruire elementi dell'esperienza cinematografica che altrimenti sarebbero rimasti oscuri. Il solo riferimento agli spettatori "critico" e "implicito" dei paratesti e dei testi non era sufficiente per far emergere tratti fondamentali della complessità della ricezione dei corpi cinematografici negli anni Dieci. Occorreva investigare, seppur non in maniera sistematica, il possibile conflitto tra il

<sup>54</sup> Riprendiamo questa definizione da G. GUCCINI in *Il cinema delle divine. Un'invenzione all'avanguardia*, in G. FARINELLI, J.L. PASSEK (a cura di), *Star al femminile*, Transeuropa, Ancona 2000, pp. 103-117.

progetto esperienziale dei testi e la risposta ricettiva, oppure semplicemente cercare testimonianze di vissuto spettatoriale capaci di dialogare con questioni emerse già nei capitoli precedenti. In questo capitolo abbiamo cercato di problematizzare l'utilizzo di fonti finzionali al fine di ricostruire la ricezione spettatoriale ma abbiamo preso in considerazione anche documenti non finzionali come un diario dell'epoca ritrovato nell'archivio di Pieve Santo Stefano, in Toscana, o l'eccezionale reportage giornalistico del letterato italiano Giustino Ferri. A chiudere, un confronto tra due capolavori degli anni Dieci: il già citato *Quaderni* di Pirandello e *Die Films der Prinzessin Fantoche* del meno conosciuto, ma altrettanto brillante, Richard Arnold Bermann.



## Capitolo Primo

### Prima dell'attore

#### 1. *Corpi, fantasmi, fenomeni da baraccone e personalities nel cinema delle origini*

Il cinema nasce ufficialmente il 28 dicembre del 1895 e con esso nascono subito le pratiche discorsive che lo riguardano. I resoconti delle esperienze di visione delle prime vedute Lumière ci restituiscono un ventaglio di osservazioni e considerazioni alquanto interessanti. Cronisti anonimi francesi, come Jules Claretie, Luis Gonzaga Urbina, Maksim Gor'kij e altri ancora hanno scritto pagine eloquenti rispetto alle impressioni ricavate dalla prime proiezioni. Il Cinematografo, anche se nato sulla scorta di numerose sperimentazioni nel campo dell'animazione delle immagini fotografiche, suscita comunque un grosso scalpore tra i contemporanei e segna un salto di qualità non indifferente rispetto a dispositivi inventati anteriormente<sup>1</sup>. A emergere tra i principali fattori osservati dai primi spettatori è proprio la resa del corpo umano che appare talora fedele al proprio referente, talaltra scialba ombra di quest'ultimo. Nel primo caso l'accento è posto sull'impressione di realtà data dalla qualità straordinaria dell'immagine fotografica animata, mentre nel secondo sulla realtà di un'esperienza percettiva in cui dominano silenzio, mancanza di colore e straniamento<sup>2</sup>. Louis Gonzaga Urbina, il 23 agosto 1896 commentando *Querelle enfantine* (Lumière 1895 F), in cui due bimbi seduti su due seggioloni *en plein air* fanno baruffa per il possesso di alcune chincaglierie<sup>3</sup>, scrive:

On l'entend ni l'un pleurer, ni l'autre rire, mais les gestes et les mimiques sont saisis avec une telle exactitude que le sentiment de la réalité s'empare du

<sup>1</sup> Cfr. almeno J. CASTAN, *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte*, Füsslin, Stuttgart 2005.

<sup>2</sup> D. BANDA, J. MOURE, *Au temps du cinématographe 1895-1906*, in D. BANDA, J. MOURE (a cura di), *Le cinéma. Naissance d'un art 1895-1920*, Éditions Flammarion, Paris 2008, p. 34.

<sup>3</sup> I due bimbi sono notoriamente André, figlio di Auguste Lumière, e Susanne, figlia di Louis Lumière.

spectateur et le domine entièrement. Il se trouve face à face avec un fragment de vie, claire et sincère, sans pose, sans finte, sans artifices<sup>4</sup>.

A restituirci tutt'altra impressione è invece Maksim Gor'kij che nel luglio 1896 scopre l'invenzione dei fratelli Lumière presso la fiera di Nijni-Novgorod e commenta così l'esperienza di visione di alcune vedute:

J'étais hier au royaume des ombres. [...] Et tout cela se passe sans bruit, en silence, cela est si étrange, on n'entend ni les roues contre le chassé, ni le bruissement des pas, ni les conversations, rien, pas une note de cette symphonie complexe qui accompagne toujours les mouvements des hommes. [...] Une vie grise, silencieuse, abattue, pitoyable, comme dépossédée de tout. Elle est effrayante à voir, avec son mouvement d'ombres, et uniquement d'ombres. On repense aux fantômes, aux méchants et maudits enchanteurs qui plongent des villes entières dans le sommeil, et l'on croirait avoir affaire à une mauvaise plaisanterie de Merlin<sup>5</sup>.

Impressione di realtà oppure, nel caso dello scrittore russo, percezione del rappresentato come pallido, silenzioso e grigio simulacro del suo referente. Che sia percepita come presenza o come fantasma, è comunque la figura umana ad attirare l'attenzione dei primi commentatori.

La rappresentazione del corpo umano nel sociale aveva ormai da tempo subito dei cambiamenti non indifferenti. A partire dall'invenzione della fotografia, la percezione del corpo, la sua circolazione sotto forma di immagine, addirittura il concetto di identità umana si modificano radicalmente<sup>6</sup>. Come hanno scritto Roy Menarini e Antonio Costa:

Estendendo e dilatando la visibilità del corpo i media hanno esteso e dilatato le possibilità di osservazione e interpretazione, esposizione e ostensione del complesso sistema di segni che è rappresentato dal corpo, tanto nella sua dimensione biologica (fisiologia del corpo e sue dinamiche interattive), quanto in quella sociale (funzione simbolica del corpo e delle sue estensioni: ornamenti, abiti, strumenti)<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> L.G. URBINA, *Le sentiment de la réalité...*, 1896, in D. BANDA, J. MOURE (a cura di), *Le cinéma. Naissance d'un art 1895-1920*, Éditions Flammarion, Paris 2008, p. 45.

<sup>5</sup> M. GOR'KIJ, *Au royaume des ombres...*, 1896, in D. BANDA, J. MOURE (a cura di), *Le cinéma. Naissance d'un art 1895-1920*, Éditions Flammarion, Paris 2008, p. 46. Sull'interpretazione del rapporto tra lo scrittore e il cinema rimandiamo a V. POZNER, *Gorki au cinématographe: 'J'étais hier au royaume des ombres...'*, in «1895», XXIII, n. 50, (2006), pp. 89-114 e Y. TSIVIAN, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge, London-New York 2004, pp. 135-161, ed. orig. in russo 2001.

<sup>6</sup> Su questo tema e per una bibliografia di partenza cfr. F. PITASSIO, *Attore/Divo*, cit., pp. 11-72.

<sup>7</sup> A. COSTA, R. MENARINI, *L'immagine del corpo nei nuovi media*, 1998, in Trecca-



La nascita del cinema segue di poco, quindi, tutta una serie di invenzioni che portano a un grado di esponibilità del corpo dell'uomo fino a quel momento inedito. Esponibilità che però non sempre si tradurrà, secondo i primi osservatori, nella possibilità del corpo di comunicare attraverso la mediazione della tecnologia<sup>8</sup>. Soltanto chi, tra i primi commentatori, considera il cinema come capace di restituire con fedeltà il movimento del mondo fenomenico e una dimensione temporale complessa e, quindi, associa al rappresentato del cinema un'impressione di realtà superiore a quella delle immagini statiche, gli riconoscerà anche il potere di offrire al corpo stesso inedite possibilità di espressione mediate dalla tecnologia<sup>9</sup>, oltre che di aprire nuovi orizzonti nella rappresentazione del corpo stesso<sup>10</sup>.

Gli studi sul cinema delle origini hanno prestato attenzione soltanto ad alcune delle prime forme performative. A farla da padrone, infatti, sono stati soprattutto lavori dedicati ai primi comici, a personalità prestate al cinema o provenienti da altre sfere spettacolari. Solanto raramente si è tentato di ricostruire il ruolo del corpo nel cinema delle origini al di là di emergenze eccezionali<sup>11</sup>. Eppure come ci ricorda Elena Dagrada:

La représentation du corps humain constitue l'un des principaux éléments d'attraction, à la fois magique et scientifique, dès le cinéma des origines. Ce

ni.it. LINK: [http://www.treccani.it/enciclopedia/l-immagine-del-corpo-nei-nuovi-media\\_%28Universo-del-Corpo%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/l-immagine-del-corpo-nei-nuovi-media_%28Universo-del-Corpo%29/) (ultima consultazione: 10/10/2015). Cfr. anche A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 206. Sui rapporti tra corpo e fotografia e per la relativa bibliografia cfr. E. GRAZIOLI, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1998.

<sup>8</sup> Sulla problematizzazione dell'effetto di presenza dell'immagine foto-cinematografica cfr. G. LUKÁCS, *Gedanken zu einer Aesthetik des 'Kino'*, 1911, in J. SCHWEINITZ, *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, Reclam, Leipzig 1992, pp. 300-305.

<sup>9</sup> Le potenzialità espressive del corpo in rapporto alle moderne tecnologie sono già avvertite addirittura dai pionieri della cronofotografia, da George Demeny in particolare. Cfr. L. GUIDO, *Rhythmic Bodies/Movies. Dance as Attraction in Early Film Culture*, in W. STRAUVEN (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, pp. 139-156.

<sup>10</sup> Cfr. almeno T. GUNNING, *Tracing the Individual Body. Photography, Detectives, and Early Cinema*, in V.R. SCHWARTZ, L. CHARNEY, *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley 1995, pp. 18-45.

<sup>11</sup> Sull'espressione dei sentimenti nel cinema delle origini, ad esempio, rimandiamo a F. KESSLER, S. LENK, *L'expression des sentiments dans la comédie des premiers temps. L'expression du sentiment au cinéma*, in «La licorne», n. 37 (1996) e E. DAGRADA, *Emozioni di celluloido. Melodramma e gestualità nel cinema delle origini*, in P. BERTOLONE (a cura di), *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 301-327.

sont des corps en marche, corps morcelés, ou simplement corps en mouvement, ceux qui peuplent les écrans des premiers temps<sup>12</sup>.

Che lo si definisca, come Burch, modo di rappresentazione, dispositivo<sup>13</sup> o che lo si riduca a semplice etichetta storiografica periodizzante, il cinema delle origini è caratterizzato innanzitutto da un'alterità, da un'irriducibilità rispetto al cinema classico e, soprattutto, da una varietà di forme espressive che rendono difficile definire in maniera univoca il ruolo del corpo e della performance. Questo «bric-à-brac di istituzioni», come lo ha più volte definito André Gaudreault, si costituisce proprio a partire da altri media e da questi stessi importa anche forme performative e di rappresentazione del corpo. Il cinema delle origini trae da questi modelli, talora pedissequamente, talora negoziando questi prestiti, forme di produzione, di scambio e organizzazione economica, di produzione testuale, di promozione e di esibizione. Come ci ricorda sempre Gaudreault:

Il momento dell'invenzione della "tecnologia di base" è senza dubbio una tappa importante nell'evoluzione delle tecnologie di registrazione dell'immagine, ma bisognerebbe chiedersi se la suddetta invenzione sia stata accompagnata dal passaggio a un nuovo paradigma, a un nuovo ordine delle cose. [...] Ogni medium, infatti, nella fase del suo debutto, è caratterizzato dal fatto che i suoi primi passi riproducono servilmente gli altri media di cui esso stesso sarebbe più o meno una derivazione; e il cinema non sembra allontanarsi da questo modello<sup>14</sup>.

Lo studioso parte dalla nozione di intermedialità per descrivere le strutture di quella che lui chiama la «cinematografia-attrazione». In particolare, prendendo spunto da Louis Francœur, introduce due concetti innovativi nella teoria del cinema, o meglio, nella teoria della storiografia del cinema: il «paradigma» e la «serie culturale»<sup>15</sup>.

Il primo si definisce come un polisistema a cui sono subordinate le seconde, che si definiscono come sottosistemi<sup>16</sup>. Per tentare di spiegare

<sup>12</sup> E. DAGRADA, *Le corps heureux. Modèles culturels et attraction du corps dans le cinéma muet italien*, in «CIRCAV», n. 5, 1994, p. 47.

<sup>13</sup> È la scelta che compie Frank Kessler in *The cinema of attractions as 'dispositif'*, cit.

<sup>14</sup> A. GAUDREULT, *Cinema delle origini...*, cit., p. 19.

<sup>15</sup> Cfr. L. FRANCOEUR, *Les Signes s'envolent*, PUL, Québec 1985.

<sup>16</sup> Cfr. S. DELLMANN, D. RUPPIN, K. DE ZWAAN, *Intermediality in early cinema studies: An interrogation of a widely used concept for research practice*, working paper, Utrecht University, Utrecht 2011-2012, pp. 6-9. LINK: <http://igitur-archive.library.uu.nl/let/2012-0321-200559/UUindex.html> (ultima consultazione: 05/05/2016).

al meglio questi due concetti, Gaudreault utilizza l'esempio dell'intrattenimento dal vivo di tardo Ottocento, che non sarebbe altro che un esempio di polisistema (o metasistema), quindi di paradigma culturale, a cui sarebbero subordinati sottosistemi (o forme di significazione), serie culturali appunto, quali il music hall, il teatro d'ombre, gli spettacoli di magia, le arti circensi, il varietà, la pantomima e molti altri ancora<sup>17</sup>. Egli utilizza queste due categorie per descrivere le relazioni di subordinazione che intercorrono tra il nuovo dispositivo tecnologico e gli altri media o spazi culturali. Una subordinazione che si spinge talmente in là da indurre il ricercatore canadese a negare addirittura lo statuto di cinema alle prime pellicole prodotte a partire da fine Ottocento. La cinematografia-attrazione, mancando di indipendenza, si costituirebbe soltanto a partire da serie culturali preesistenti. Serie culturali che, pur essendo almeno in minima parte rimediate e ricontestualizzate, sono perpetrate dalla cinematografia-attrazione stessa.

Tale modello, che secondo il suo autore dovrebbe servire per descrivere uno stadio storico del nuovo medium, porta a una visione radicalmente nuova della cinematografia-attrazione, che non si configura più come origine della storia del cinema, bensì come proseguimento di storie di media precedenti.

Per quanto ci riguarda, lo stesso processo si verifica anche con la performatività della cinematografia-attrazione. In molti casi, infatti, si assiste all'importazione diretta, da parte del nuovo medium, di forme performative provenienti da altri media. Si pensi quantomeno alla predilezione del primo cinema di Edison per la performatività del vaudeville, oppure ad alcune personalità in ambito europeo che trasferiscono su pellicola, senza troppe mediazioni, il loro sapere spettacolare<sup>18</sup>. Tra di essi, soltanto chi è già noto in altri ambiti spettacolari riesce a superare l'anonimato<sup>19</sup>. Non si tratta di una prerogativa della cinematografia-attrazio-

<sup>17</sup> A. GAUDREULT, *Film and Attraction. From Kinematography to Cinema*, University of Illinois Press, Urbana 2011, pp. 159-160.

<sup>18</sup> Sui primi performer in ambito italiano occorre citare il pionieristico C. CAMERINI, *La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano*, in «Bianco & Nero», XLIV, n. 1 (1983), pp. 7-43.

<sup>19</sup> Gaudreault a proposito dei primi performer scrive: «i soli artisti-attori a essere citati nei cataloghi di vedute animate provengono da forme espressive diverse, dalla scena o dal teatro: Dranem, Little Tich, Sarah Bernhardt, ecc. I soli artisti-autori degni di menzione sono anch'essi esogeni (provengono dalla letteratura): Shakespeare, Zola, Dickens, ecc. Si tratta cioè di attori e autori che provengono da altre istituzioni, da altre serie culturali, attori e autori *endogeni* non avevano ancora alcun peso». Cfr. A. GAUDREULT, *Cinema delle origini...*, cit., p. 71. Sabine Lenk utilizza l'epiteto "Star" riferendosi ad alcune celebrità della cinematografia-attrazione, tuttavia le definisce «Star auf der

ne: l'importazione di forme performative extracinematografiche si verificherà anche nel momento in cui il processo di istituzionalizzazione cinematografica sarà già avviato, ed anzi gli scambi intermediali a livello delle forme performative non si fermeranno mai nel corso della storia del cinema. Nel caso della cinematografia-attrazione, però, il processo assume sovente i caratteri di appropriazione diretta e acritica, mentre in fasi successive vedremo che l'appropriazione avverrà per vie traverse e servirà spesso per legittimare il nuovo medium nascente e nello stesso tempo per rafforzarne l'identità<sup>20</sup>. Si passa infatti da un'intermedialità appropriativa, a un tipo di intermedialità di carattere poetico-formale o addirittura critico, anche dal punto di vista delle tipologie performative<sup>21</sup>.

È questo il primo motivo che ci ha portati a non parlare ancora di attore cinematografico in riferimento alla cinematografia-attrazione. In una situazione in cui il cinema non si è ancora affermato come istituzione indipendente, va da sé che si fatichi a parlare di attore cinematografico *stricto sensu*. Colin Harding e Simon Popple arrivano a dichiarare che «at first there was no such thing as a film actor»<sup>22</sup>. Il giudizio riguarda da una parte il predominio iniziale di vedute non finzionali, in cui «people was just there»<sup>23</sup>; dall'altra il reclutamento di performer quasi sempre privo di regole, anche per quelle produzioni che comportavano una messa in scena di un certo impegno. Ma è la stessa indeterminatezza della nomenclatura relativa al performer della cinematografia-attrazione a sconsigliarci di non utilizzare il termine «attore», anche nel caso del performer di finzione. In Gran Bretagna, ad esempio, fino all'inizio degli anni Dieci, troviamo l'utilizzo del termine *model* accanto a quello di *actor* per indicare il performer<sup>24</sup>. Anche Richard de Cordova è concorde nell'affermare che l'identificazione tra performer e attore cinematografico avviene solo in un secondo momento, ovvero quando la performance cinematografica comincia ad essere associata

Leinwand» e non «Star der Leinwand». Cfr. S. LENK, *Stars der ersten Stunde. Eine Studie zur Frühzeit des Kinos*, in «Montage/av», VII, n. 1 (1998), pp. 11-32, p. 18.

<sup>20</sup> Caso emblematico è quello di Asta Nielsen che sarà paragonata alla Duse ma, nel contempo, la sua recitazione sarà riconosciuta come squisitamente cinematografica.

<sup>21</sup> È una distinzione contenuta in S. DELLMANN, D. RUPPIN, K. DE ZWAAN, *op. cit.*, p. 21.

<sup>22</sup> C. HARDING, S. POPPLE (a cura di), *In the Kingdom of Shadows. A Companion to Early Cinema*, Cygnus Arts, London 1996, p. 159.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Cfr. C. O'ROURKE, *How to Become a Bioscope Model. Transition, Mediation and the Language of Film Performance*, in «Early Popular Visual Culture», IX, n. 3 (2011), pp. 191-201.

con il teatro di prosa o quantomeno con forme di spettacolo dal vivo più che legittimate<sup>25</sup>. L'idea che un *picture performer*, questo uno degli epiteti che compare nelle fonti d'epoca citate dallo studioso, reciti una parte, inoltre, non è scontata e appare alquanto problematica all'epoca<sup>26</sup>. Inoltre, un dibattito sistematico sulla recitazione cinematografica si afferma piuttosto tardi, sia in Europa che negli Stati Uniti<sup>27</sup>, così come i primi embrioni di istituzioni pedagogiche votate alla formazione degli interpreti<sup>28</sup>.

Anche quando il performer cinematografico delle origini, a partire dalla seconda metà del primo decennio del Novecento, raggiunge un certo grado di notorietà, diventando talora una vera e propria *screen personality* riconosciuta dal pubblico, è il ruolo di *performer*, e non di *actor*, nel senso etimologico del termine, a emergere. Ci riferiamo in questo caso in particolare ai comici del muto<sup>29</sup>.

Come vedremo nel corso del capitolo e più avanti, prima dell'affermazione del lungometraggio, anche in presenza di pellicole che puntano sulla presenza di una performatività "classica" e possono essere definite come finzionali, sarà lo stesso formato breve a ostacolare un'attorialità a tutto tondo, costringendo l'attore, o meglio, il performer cinematografico, a una recitazione fortemente incentrata sull'azione e meno sullo sviluppo di un personaggio, sull'espressione di sentimenti, emozioni e stati d'animo che caratterizzano l'attività di un attore, al-

<sup>25</sup> R. CORDOVA, *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 2001, pp. 31-32. Cordova fa riferimento al contesto americano. In Europa, sul finire del primo decennio del Novecento, la serie culturale "teatro di prosa" entra in rotta di collisione con la neonata serie culturale "cinema". Il rapporto all'inizio apparirà appropriativo, soprattutto nel caso dei *Film d'art* francesi e italiani (ma non solo), mentre a partire dall'inizio degli anni Dieci si rivelerà altamente dialettico.

<sup>26</sup> R. CORDOVA, *op. cit.*, p. 31. Per il contesto americano cfr. anche C. MUSSER, *The Changing Status of the Actor*, 1987, in P.R. WOJCIK (a cura di), *Movie Acting, the Film Reader*, Routledge, New York 2004, pp. 51-58.

<sup>27</sup> Cfr. almeno la voce "Acting" di Lea Jacobs in R. ABEL (a cura di), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London 2005.

<sup>28</sup> Per il caso italiano cfr. M. LENTO, *art. cit.* In Italia l'avvicinamento dell'attore teatrale al mondo del cinema avviene già a partire da quello che è considerato (impropriamente) il primo film della storia del cinema italiano, ovvero *La presa di Roma* (Filoteo Alberini ITA 1905) che vede impegnati Ubaldo Maria del Colle e Carlo Rosaspina, due attori teatrali di primo livello. Su questo film cfr. M. CANOSA (a cura di), *1905. La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, Le Mani, Recco 2006.

<sup>29</sup> Cfr. H.B. HELLER, *Max Linder und die Anfänge der Filmkomik*, in K. HICKETHIER (a cura di), *Komiker, Komödianten, Komödienspieler. Schauspielkunst im Film: Viertes Symposium*, Gardez!, Remscheid 2005, pp. 22-37.

meno nella sua accezione classica<sup>30</sup>. Potremmo anche dire che il performer delle origini appare quasi intrappolato nel corpo e nel dispositivo attrazionale del film, non riuscendo ancora del tutto a condurre, guidare, muovere, avvicinare lo spettatore, insomma non riesce ancora del tutto ad *agere*, a essere *actor* nel senso etimologico del termine.

Negare lo statuto di attore ai performer della cinematografia-attrazione, per le ragioni appena addotte, non significa creare delle scale di valore e nemmeno proporre un percorso storiografico evolutivo. Lungi da noi, ad esempio, negare le grandi qualità dei primi comici o creare gerarchie fra differenti culture performative. Significa invece sottolineare la cesura storica verificatasi a partire dal 1910, ovvero a partire dal debutto di Asta Nielsen e dalla diffusione di poco successiva su scala europea del sistema di distribuzione *Monopolfilm*. Una cesura che non porta solo alla nascita del divismo in Europa, ma che segna un passo fondamentale e per molti versi irreversibile verso un riconoscimento dell'attore cinematografico e del suo ruolo.

Nonostante questa distinzione, siamo comunque convinti che la cinematografia-attrazione sia un terreno ancora in parte inesplorato ed estremamente interessante e variegato per quanto concerne le forme performative. Le ragioni che ci hanno spinto a considerare questo periodo storico in un lavoro dedicato all'attore degli anni Dieci sono molteplici. Innanzitutto, parlare di "scoperta" per gli anni Dieci e di un "prima dell'attore" poteva essere interpretato come una condanna nei confronti della performatività delle origini. Questa condanna, lo ribadiamo, è l'ultima delle nostre intenzioni. Inoltre, proporre l'esistenza di due distinti periodi, ovvero cinematografia-attrazione e cinema della *seconde époque*, a partire proprio dal performer, rendeva necessario operare in un qualche modo un confronto tra le due epoche e le rispettive culture performative.

A riportare recentemente l'attenzione sul ruolo del corpo umano nel cinema delle origini come «expressive medium»<sup>31</sup> è stato Jonathan

<sup>30</sup> Cfr. F. KESSLER, S. LENK, *Cinéma d'attraction et gestualité*, in AA.VV., *Les vingt premières années du cinéma français*, Presses de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1995, pp. 195-202. I due studiosi propongono una periodizzazione del cinema delle origini relativa alle tipologie di performance prevalenti. Essi individuano un primo periodo in cui abbiamo una messa in rilievo del corpo («körperbetont»), una in cui prevale l'azione («handlungsbetont») e una in cui emerge e domina la dimensione psicologica («ausdrucksbetont»). Cfr. anche F. KESSLER, S. LENK, *...levant les bras au ciel, se tapant sur les cuisses'. Réflexions sur le geste dans le cinéma des premiers temps*, in R. COSANDEY, F. ALBERA (a cura di), *Cinéma sans frontières 1896-1918. Images Across Borders*, Nuit Blanche, Lausanne-Payot-Québec 1995, pp. 133-145.

<sup>31</sup> J. AUERBACH, *Body Shots. Early Cinema's Incarnations*, University of California Press, Berkeley 2007, p. 2.

Auerbach, che nell'introduzione del suo studio intitolato *Body's Incarnation* ha messo in luce lo stato di trascuratezza che caratterizza tale tema all'interno del variegato mondo degli Early Cinema Studies. Colpevole, per lo studioso, sarebbe il modello approntato da Tom Gunning e da André Gaudreault che, descrivendo tutto il cinema delle origini come cinema delle attrazioni, avrebbe svuotato lo stesso di forma e contenuto e, quindi, relegato in secondo piano lo studio del corpo performante. Si tratta di una critica condivisibile soltanto nei casi in cui la categoria stessa di attrazione porti a semplificare i fenomeni presi in esame, cessando di essere quel valido strumento euristico che negli ultimi anni ha informato molti studi.

A partire dalla proposta di Auerbach e dall'analisi di alcune *situazioni performative* delle origini, abbiamo deciso di costruire un modello di analisi adattabile a questa molteplicità di forme. Ci occuperemo dapprima di classificare i vari tipi di performance, secondo un parametro che chiameremo "finzionale", quindi, in un secondo momento, considereremo le differenti mediazioni che il corpo e la sua performance subiscono, a partire dall'influenza di altri media e dei relativi modi di rappresentazione e, infine, il momento ricettivo. Scopo della prima parte del nostro lavoro è costruire una sorta di griglia performativa dei corpi che si muovono davanti alla macchina da presa, una griglia adatta per ricostruire o fare ipotesi relative all'esperienza che lo spettatore fa del film e soprattutto dei corpi che lo abitano che, d'ora in avanti, chiameremo *corpi cinematografici*.

Questo modello, che crescerà passo dopo passo nel prosieguo del lavoro e sarà sempre posto alla fine di ogni capitolo, considera le potenzialità espressive e performative del corpo «nell'era della sua riproducibilità tecnica»<sup>32</sup>, le mediazioni a cui è sottoposto – mediazioni che come vedremo trascendono la sola tecnica cinematografica – e la ricezione della performance stessa. Si tratta quindi di considerare il momento produttivo della performance, quello ricettivo e, non da ultimo, quello che definiamo la *mise en présence* del performer<sup>33</sup>. È un modello che si costituisce a partire da alcune indicazioni metodologiche dei

<sup>32</sup> Nella costruzione di questo modello gioca un ruolo fondamentale anche W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963, pp. 27-28, 1° ed. 1936 (trad. it. di E. FILIPPINI, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Roma 1966). Per un commento rimandiamo a M.B. HANSEN, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-London 2012, pp. 104-131.

<sup>33</sup> A tal proposito rimandiamo alla nota 44 dell'introduzione

teorici della recitazione James Naremore, Michael Kirby e Henri Schoenmakers. Il primo, analizzando il film di Charlie Chaplin, in cui l'attore esordisce con il suo famoso personaggio del Tramp, introduce la distinzione tra performance «teatrale» e «aleatoria», con la prima che si definisce come una «clever professional mimesis, staged for the camera»<sup>34</sup> e la seconda come «an everyday response, provoked by the camera or caught unawareness»<sup>35</sup>.

Una distinzione fondamentale, soprattutto in un contesto come quello delle origini in cui la finzione non gioca all'inizio un ruolo di primo piano, ma non sempre sufficiente a rendere conto dei confini labili e incerti che caratterizzano proprio *fiction* e *non fiction* durante i primi tempi del medium. James Naremore, aprendo con tale analisi il suo famoso saggio *Acting in the cinema*, ha il merito di dare precedenza, più che alle considerazioni sullo stile della performance, al rapporto tra performance e componente finzionale. Un rapporto che a nostro modo di vedere costituisce il primo nucleo dell'esperienza che lo spettatore vive a contatto con il corpo cinematografico. Così facendo, egli include moltissime forme performative che non prevedono una rappresentazione del personaggio ma che, spesso, meriterebbero comunque l'attenzione dell'analista<sup>36</sup>.

Con Michael Kirby, invece, la tassonomia performativa si fa più complessa. Egli arriva a postulare l'esistenza di cinque categorie che vanno dal *not-acting* all'*acting*, ovvero quelle che lui chiama *Non-matrixed Performing*, *Symbolized Matrix*, *Receveid Acting*, *Simple Acting*, *Complex Performing*<sup>37</sup>. Le indicazioni dello studioso hanno il pregio di rendere conto della complessità dei gradi performativi possibili ma sono pensate per lo spettacolo dal vivo. A farle proprie e a inserirle in un modello più consono allo studio del performer mediato dalla tecnologia è Henri Schoenmakers che nel suo *Bodies of Light: Towards a Theory*

<sup>34</sup> J. NAREMORE, *Acting in the Cinema*, University of California, Berkeley 1988, p. 14.

<sup>35</sup> *Ibidem*. Con Naremore, che riprende Goffmann, condividiamo l'assunto secondo il quale «'Performance', in turn, is understood in its broadest, most social, sense, as what we do when we interact with the world». *Ivi*, p. 19.

<sup>36</sup> Lo stesso proposito che ritroviamo ancor più accentuato in J. AUERBACH, *op. cit.*

<sup>37</sup> M. KIRBY, *On Acting and Not-Acting*, 1972, in P.B. ZARRILLI (a cura di), *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, Routledge, London-New York 2002, pp. 40-52. La prima categoria indica azioni e attività che non appartengono al mondo finzionale; la seconda indica azioni di un performer che non recita ma che appartiene comunque al mondo finzionale; la terza un performer che è percepito recitare ma che in realtà non lo sta facendo; la quarta categoria prevede da parte del performer la messa in gioco di emozioni senza che ci sia rappresentazione di alcun personaggio; la quinta, infine, è quella che prevede la creazione di un personaggio.



*about Film Acting from a Communicative Perspective* riprende le categorie dello studioso statunitense, arrivando però a postulare una possibile discrepanza tra momento produttivo della performance e momento ricettivo (discrepanza in termini di *lettura* della performance)<sup>38</sup>. Egli considera, inoltre, il problema della mediazione della performance da parte della tecnologia. In questo modo arriva a creare uno schema tripartito che contribuirà a migliorare ulteriormente il nostro modello. Una teoria della recitazione comunicazionale, come la definisce Schoenmakers stesso, dovrebbe prevedere quindi una scala produttiva e una ricettiva che riprendano quella teorizzata da Kirby (*Not acting, Not-matrixed performing, Symbolized matrix, Receveid acting, Simple acting, Complex acting*)<sup>39</sup> e inoltre deve prendere in considerazione i vari ambiti in cui la tecnologia può approntare dei cambiamenti nel design performativo stesso (*Camera perspective & Camera angle, Point of view shots, Close ups, Prominence on screen, Editing contexts ... Etc.*). Schoenmakers, riprendendo una linea di pensiero che parte, come abbiamo visto, almeno da Pudovkin, parla infatti di tecnologia come «co-actor»<sup>40</sup>.

Anche questo modello appare comunque insufficiente per valutare la performance cinematografica e, soprattutto, le numerosissime forme performative delle origini. Quello che manca, inoltre, è la consapevolezza che le mediazioni a cui una performance cinematografica – in particolare nel cinema delle origini – è sottoposta, non sono semplicemente quelle dovute al punto di vista o ai tagli di montaggio, alla tecnica, ma derivano da una molteplicità di fattori che variano di epoca in epoca e che hanno a che fare con molteplici aspetti dell'esperienza filmica e cinematografica in generale. Questi stessi fattori determinano quella che definiamo la *mise en présence* del performer e condizionano la produzione della performance stessa, ma anche e soprattutto la ricezione dello spettatore. Per questo motivo occorre ridefinire lo schema di Kirby e Schoenmakers per passare da un modello comunicazionale a un modello esperienziale di analisi della performance a cui rimandiamo in appendice al presente capitolo. Oltre a ridefinire le scale performative relative

<sup>38</sup> H. SCHOENMAKERS, *Bodies of Light: Towards a Theory about Film Acting from a Communicative Perspective*, in J. STERNAGEL, D. LEVITT, D. MERSCH (a cura di), *Acting and Performance in Moving Image Culture. Bodies, Screens, Renderings*, Transcript, Bielefeld 2012, pp. 379-395. È un'ipotesi presa in considerazione anche da Naremore, il quale dichiara che «in the last analysis the aleatory quality of any film has less to do with how it was made than with what happens in an audience's mind». NAREMORE, *Acting...*, cit., p. 16.

<sup>39</sup> Rispetto a Kirby, Schoenmakers aggiunge anche il livello performativo definito *Not Acting*.

<sup>40</sup> SCHOENMAKERS, *op. cit.*, p. 290.

alla produzione e alla ricezione, introduciamo quindi il concetto di *mise en présence* che va a integrare la sola tecnica come elemento di mediazione della performance cinematografica. Il risultato è uno schema tripartito composto da produzione, *mise en présence* e ricezione della performance. La produzione a sua volta si suddivide in diversi gradi funzionali, ovvero la performance aleatoria e inconsapevole, aleatoria e consapevole, presentazionale, liminare, semplice e, infine, complessa.

I primi due gradi della scala performativa relativa alla produzione sono degni di attenzione soprattutto dal punto di vista socio-antropologico, il terzo e il quarto, invece, sono tipici della cinematografia-attrazione e – benché assolutamente non privi di importanza dal punto di vista estetico – si rivelano interessanti soprattutto nello svelare il funzionamento del dispositivo delle attrazioni. Il penultimo gradino, salvo rari casi, è di interesse minore, mentre l'ultimo, invece, è quello che più ci interesserà nei successivi capitoli ed è quello che, essendo maggiormente implicato in questioni estetiche, ha interessato più di tutti la critica, la teoria e la pedagogia cinematografiche.

In questo capitolo, occorre ribadirlo, non ci occuperemo di stile performativo, né di altri fattori che potrebbero integrare il nostro modello. Quello che presentiamo qui sono i fondamentali da cui partire nell'analisi dell'esperienza cinematografica in relazione al performer. Quello che a noi interessa di più, oltre a una classificazione funzionale della performance, è la mediazione della stessa, ovvero quella che abbiamo definito essere la *mise en présence*. Un aspetto che meriterà un trattamento particolare. Per quanto riguarda la ricezione il discorso è anch'esso complesso. L'analisi delle stesse mediazioni messe in atto dal film, dall'istituzione cinematografica per presentare o presentificare le varie performance – mediazioni atte a favorire, a guidare o a condizionare l'incontro testuale tra performer e spettatore – hanno forti ricadute sul momento ricettivo, ma non esauriscono ovviamente l'analisi della ricezione spettatoriale della performance. Cercheremo più avanti di comprendere come si possa arrivare a una sfasatura tra modo di produzione del film e «modo di lettura» da parte dello spettatore, proprio in rapporto alla ricezione della performance, e discuteremo anche altri aspetti relativi alla stessa<sup>41</sup>. Come primo passo, quindi, classificheremo le varie situazioni performative, pur consapevoli della difficoltà di de-

<sup>41</sup> Riprendiamo in questo caso l'espressione di Roger Odin anche se occorre distinguere i modi di lettura di una performance cinematografica, dai modi di lettura del film nel suo complesso. R. ODIN, *De la fiction*, De Boeck Supérieur, Bruxelles 2000 (trad. it. di A. MASECCHIA, *Della finzione*, Vita e pensiero, Milano 2004).

finire con chiarezza le coordinate finzionali di una performance. In molti casi, i confini tra realtà documentata e finzione non sono sempre così chiari e rendono una performance di difficile lettura, così come i passaggi da un grado all'altro della scala all'interno di una stessa performance. La fragilità istituzionale della cinematografia-attrazione non aiuta in tal senso e complica ulteriormente le cose.

Il primo livello di quella che potremmo definire come "scala performativa" è quello in cui la persona non è assolutamente consapevole del fatto di essere ripresa, quello in cui una persona compie una performance *aleatoria e inconsapevole*. Definire performance una tale situazione è alquanto discutibile se non chiamassimo a nostra difesa le teorie sociologiche di Erving Goffmann che in *The Presentation of Self in Everyday Life* identifica la vita sociale come una scena, come uno spazio in cui si compie una rappresentazione con degli attori, dei costumi, un trucco, del pubblico e una scenografia<sup>42</sup>. Una macchina da presa che riprende una o più persone, inconsapevoli del fatto stesso di esserlo, che si trovano in uno spazio pubblico con altri individui, registra allora frammenti di una performance nel sociale, proprio nel senso indicato dal sociologo canadese. È la performance tipica del «paradigma di captazione», così come lo hanno definito Gaudreault e Kessler, in cui l'attore solitamente non ha alcuna connivenza con la camera e partecipa semplicemente alla realtà del profilmico<sup>43</sup>. La vediamo all'opera, in una maniera che trascende quella indicata da Goffmann, nelle vedute urbane *en plein air* girate dai primi operatori. Più che di interazioni tra individui, in molti casi, si tratta di osservare l'interazione tra individui e lo spazio. In molte di queste pellicole colpisce infatti la totale assenza di norme di sicurezza da parte dei pedoni, i quali attraversano repentinamente la strada, rimangono in mezzo alla carreggiata e sono sfiorati da automobili, carrozze o tram, camminano zigzagando, insomma mostrano disattenzione nei confronti del contesto che li circonda<sup>44</sup>. Questi

<sup>42</sup> E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday & Co, New York (trad. it. M. CIACCI, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Milano 1969). Lo studioso è citato esplicitamente anche da J. NAREMORE in *Film and Performance Frame*, in «Film Quarterly», XXXVIII, n. 2 (1984), pp. 8-15.

<sup>43</sup> A. GAUDREULT, F. KESSLER, *L'acteur comme opérateur de continuité, ou, Les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne*, in L. VICHÉ (a cura di), *L'uomo visibile. The Visible Man. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno / Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*, Forum, Udine 2002, pp. 24-25.

<sup>44</sup> Mi riferisco in particolare a vedute della città di Zurigo conservate in digitale nell'archivio cittadino, lo Stadtarchiv Zürich (d'ora in avanti StArZH) o anche a un film molto particolare girato con una camera completamente instabile posizionata su di un

e altri prodotti mediali costituiscono dei documenti molto interessanti: non solo il rapporto con lo spazio ma anche il costume, la prossemica, ad esempio, sono alcuni degli elementi che possiamo dedurre dall'osservazione attenta di tali vedute<sup>45</sup>. La sfera del visibile, grazie al cinema, si amplia inesorabilmente, rivela e svela sempre più corpi che interagiscono tra loro e con il contesto che li circonda. Il nuovo medium inoltre porta anche alla rottura di alcune barriere tradizionali tra sfera privata e sfera pubblica, trasformando ambedue<sup>46</sup>. Il cinema è testimone di ciò che accade, è percepito come un grande occhio che ci osserva, come un panopticon di foucaultiana memoria. Sono temi che ritornano sin dalle prime pellicole e anche in opere successive come, ad esempio, *Erreur Tragique* (Louis Feuillade 1912 F) e *Silent Evidence* (Elisha Helm Calvert 1922 USA)<sup>47</sup>. Temi quanto mai attuali in una società come quella odierna, caratterizzata da ossessione securitaria e dall'universale accessibilità dei dispositivi di ripresa, e divenuti ultimamente materia di riflessione anche degli studi cinematografici e di alcuni film contemporanei<sup>48</sup>.

Nelle prime pellicole *dal vero* è molto facile, però, scorgere persone che si accorgono chiaramente della presenza della macchina da presa. In questo caso siamo di fronte al secondo livello del nostro modello. Le reazioni che tale presenza suscita sono tra le più svariate. Lo aveva già intuito Barthes in riferimento alla fotografia: la presenza di un

automobile in corsa per le vie della città tedesca di Trier *Autofahrt in Trier* (Marzen-Elektrisches Theater 1903 D). È un procedere, per dirla come De Certeau, estremamente "tattico" in un contesto urbano che non ha ancora definito al meglio, attraverso le sue istituzioni, delle "strategie" per regolare la performance del cittadino-pedone. Uno degli aspetti più influenti de *L'invenzione del quotidiano* è legato alla distinzione operata da De Certeau tra i concetti di strategia e tattica. Cfr. M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien. I. arts de faire*, Gallimard, Paris 1990, ed. orig. 1980, pp. 57-63 (trad. it. di M. BACCIANINI, *L'invenzione del quotidiano*, Lavoro, Roma 2001).

<sup>45</sup> È sempre Naremore a dichiarare che le persone colte inconsapevolmente dalla macchina da presa «become objects to be looked at, and they usually provide evidence of role-playing in everyday life», in J. NAREMORE, *Acting...*, cit., p. 15.

<sup>46</sup> Su questo tema cfr. P. SORLIN, *I figli di Nadar. Il 'secolo' dell'immagine analogica*, Einaudi, Torino 2001.

<sup>47</sup> Sul tema del cinema come medium testimoniale e per la relativa filmografia rimandiamo a S. BOTTOMORE, *Le thème du témoignage dans le cinéma primitif*, in P. GUIBERT (a cura di), *Les premiers ans du cinéma français*, Institut Jean Vigo, Perpignan 1985, pp. 155-161.

<sup>48</sup> Si pensi almeno al film di finzione *Redacted* (Brian De Palma 2007 USA). Su tali temi cfr. anche M. BERTON, *Rhétorique et esthétique de la vidéosurveillance dans la culture contemporaine: Secrets for Sale* (2003) d' Elodie Pong, in «Décadrages», n. 4-5 (2005), pp. 135-146.

obiettivo trasforma le persone immortalate<sup>49</sup>. Si tratta di un possibile fattore di discontinuità della ripresa che può portare a rovinare la veduta<sup>50</sup>. Spesso, però, le reazioni stesse sono parte dello spettacolo e l'operatore abile cerca in tutti i modi di provarle<sup>51</sup>. Alcune delle pellicole girate a Trier dal pioniere Peter Marzen sono in tal senso straordinarie. In *Domausgang in Trier* (Marzen-Edisons Elektrisches Theater 1904 D), ad esempio, i cittadini dell'omonima città tedesca sono ripresi all'uscita della messa domenicale. L'autore Peter Marzen, figlio di Wendel Marzen, già attivo nell'intrattenimento cinematografico foraneo almeno dal 1898, si mette in posizione strategica per far sì che i fedeli possano chiaramente vedere la macchina da presa. La maggior parte dei passanti rivolge lo sguardo verso la lente, chi non lo fa è comunque colto in espressioni e posture che denotano consapevolezza di essere di fronte a un dispositivo di registrazione, alcuni accennano a un saluto, mentre dei bambini si soffermano a lungo di fronte alla macchina da presa. È lo stesso autore della veduta che incita i passanti, alcuni dei quali appaiono incerti sull'atteggiamento d'assumere, a compiere un vero e proprio atto d'interpellazione verso l'obiettivo. La macchina da presa suscita nei più comunque malcelata curiosità, stupore, è essa stessa una vera e propria attrazione. C'è in molti la consapevolezza o la speranza di essere proiettati nei giorni seguenti in una sala cittadina dallo stesso Marzen<sup>52</sup>. Quelle che vediamo sono tutte performance che definiamo *aleatorie e consapevoli*. La presenza di una macchina da presa e quella di un operatore provocano reazioni facilmente osservabili<sup>53</sup>. I diversi segni corporei documentano la maniera

<sup>49</sup> R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Paris 1980 (trad. it. di R. GUIDIERI, *La Camera Chiara. Note sulla Fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 12, 1° ed. 1980).

<sup>50</sup> Cfr. A. GAUDREAU, F. KESSLER, *L'acteur...*, cit., p. 25.

<sup>51</sup> Cfr. L. BELLOI, *Lumière and His View. The Cameraman's Eye in Early Cinema*, in «Historical Journal of Film, Radio & Television», XV, n. 4 (1995), pp. 464-471.

<sup>52</sup> Cfr. B. BRAUN, *Marzen's Travelling Town Hall Cinematograph in the Greater Region of Luxembourg*, in M. LOIPERDINGER (a cura di), *Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives*, KINtop Schriften 10, Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt am Main-Basel 2008, pp. 119-125. In una pellicola successiva intitolata *Domausgang am Ostersonntag* (Marzen-Edisons Elektrisches Theater 1909 D) vediamo Peter Marzen in campo che dirige letteralmente i passanti sollecitandone inoltre il passaggio regolare davanti alla macchina da presa. Nella stessa pellicola, il pioniere esce dal campo e rientra con un infante che, probabilmente sollecitato da Marzen stesso, guarda verso l'obiettivo e saluta. Anche in *Bilder aus Trier* (Marzen-Edisons Elektrisches Theater 1902-1909 D) ritroviamo spesso il pioniere immortalato dalla sua stessa macchina da presa.

<sup>53</sup> Cfr. ancora BELLOI, *Lumière...*, cit., pp. 461-474.

in cui le persone diventano consapevoli di se stesse in relazione all'altro. Con i primi film questo fenomeno è molto evidente e, inoltre, assai variegato<sup>54</sup>. In questo caso occorre dare piena ragione ad Auerbach che, chiarendo alcune sue posizioni relative a un certo conformismo negli studi legati al cinema delle origini, scrive:

So much emphasis has been placed on conditions of early cinema exhibition and its effects on spectators that relatively little has been said about a reverse sort of spectatorship: what people initially did in front of the camera lens, and how their awareness of being filmed tangibly altered their conduct<sup>55</sup>.

Poco o nulla è stato detto delle performance aleatorie e consapevoli, ma nemmeno delle performance che occupano un grado successivo nella scala performativa da noi approntata. Si tratta delle performance che definiamo *presentazionali*. La performance presentazionale consiste nel compiere un'attività particolare che esula dalle normali azioni della vita quotidiana. Sono le performance proprie dei film puramente attrazzionali, siano esse giochi di prestigio, acrobazie, danze, trasformazioni, performance circensi. Pensiamo, ad esempio, ai film di un trasformista come Fregoli o alle numerose comparse danzanti dei film di Méliès, nonché alle performance sportive<sup>56</sup>. Sono quelle performance, insomma, che non prevedono alcuna dimensione finzionale, bensì un utilizzo del corpo al fine di compiere un'attività specifica di carattere extra quotidiano.

Performance presentazionali sono anche quelle compiute dai cosiddetti fenomeni da baraccone, performer che utilizzano il proprio corpo come pura attrazione. Uno dei più celebri è certamente Eugen Sandow, la cui fama, come tante di queste figure, precede e non segue

<sup>54</sup> È interessante notare le stesse dinamiche anche nei film di famiglia. A questo proposito cfr. L. CZACH, *Acting and Performance in Home Movies and Amateur Film*, in A. TAYLOR (a cura di), *Theorizing Film Acting*, Routledge, New York 2002, pp. 152-166.

<sup>55</sup> Cfr. AUERBACH, *Body Shots...*, cit., p. 42. Auerbach considera aleatorie e consapevoli anche quelle performance che prevedono un minimo di messa in scena, come ad esempio *La Partie d'écarté* (Lumière 1896 F) o persino *The Barber Shop* (Edison 1893 USA). Nel primo a prevalere è la presentazione di sé, mentre nel secondo è l'esibizione grottesca di segnali emotivi corporei dissociati da un qualsivoglia stato interiore dal quale normalmente desumiamo che tali emozioni abbiano origine. Cfr. anche J. AUERBACH, *Caught in the Act. Self-Consciousness and Self-Rehearsal in Early Cinema*, in A. GAUDREAU, C. RUSSELL, P. VÉRONNEAU (a cura di), *Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle / The cinema, a new Technology for the 20th Century*, Editions Payot, Lausanne 2004.

<sup>56</sup> Uno degli sport più popolari del cinema delle origini fu certamente la boxe, a tal proposito cfr. D. STREIBLE, *Fight Pictures. A History of Boxing and Early Cinema*, University of California, Berkley 2008.

l'attività cinematografica<sup>57</sup>. Si tratta di un caso americano, la cui eco si propagherà in Europa e avrà ricadute, anche se forse non dirette, sul cinema degli anni Dieci e soprattutto sul filone dei forzuti italiano. Sandow, nato in Germania nel 1867, è prima di tutto considerato il fondatore del culturismo moderno. Come altri forzuti dell'epoca, egli inizia la carriera esibendosi in molte parti del mondo come acrobata, ginnasta, lottatore, modello per artisti e in seguito, notato dall'imprenditore teatrale Florenz Ziegfeld<sup>58</sup>, comincia a frequentare l'ambiente del vaudeville statunitense con spettacoli di sollevamento pesi e di pura esibizione culturista. La sua avventura comincia al New York City's Casino Theatre nel giugno del 1893 e poco dopo diviene una delle grandi star del World's Columbian Exposition di Chicago<sup>59</sup>. Nell'inverno 1893-1894 è ancora a New York dove diventa l'attrazione principale del teatro Koster & Bial Music Hall, un luogo di spettacolo da cui Edison attingerà molti dei performer che compariranno nelle sue pellicole<sup>60</sup>.

Il primo sarà proprio Sandow che il 6 marzo del 1894 comincia a collaborare con l'Edison Laboratory. Con l'ingaggio dell'atleta tedesco, Edison comincia a pensare di sfruttare commercialmente il chinetoscopio e, inoltre, getta le basi per una relazione proficua tra cinema e cultura performativa popolare<sup>61</sup>. Per Eugen Sandow invece è l'occasione di estendere ulteriormente la propria popolarità<sup>62</sup>. Come ha scritto Charles Musser, i film di Edison con Eugen Sandow, riprendendo stralci dei suoi numeri del vaudeville, si configurano da una parte come teatro filmato, dall'altra, data la particolare messa in scena a sfondo nero, mettono ancora più in risalto la plastica corporea e la dialettica tra

<sup>57</sup> Altri nomi furono quelli della contorsionista Ena Bertoldi, del trapezista Alcide Capitaine e dell'acrobata Luis Martinetti, del lottatore Jack McAuliffe, dell'acrobata Juan A. Caicedo, soltanto per citarne alcuni.

<sup>58</sup> Sul produttore cfr. P. ZIEGFELD, R. ZIEGFELD, *The Ziegfeld Touch. The Life and Times of Florenz Ziegfeld, Jr.*, Harry N. Abrams, New York 1993.

<sup>59</sup> Sulla carriera di Eugen Sandow cfr. D.L. CHAPMAN, *Sandow the Magnificent. Eugen Sandow and the Beginnings of Bodybuilding*, University of Illinois Press, Chicago 1994.

<sup>60</sup> È incredibile notare la quantità di performer che popolano le vedute Edison: ballerine, forzuti, contorsionisti, ma anche atleti di ogni genere.

<sup>61</sup> C. MUSSER, *Edison Motion Pictures, 1890-1900: an Annotated Filmography*, Le Giornate del Cinema Muto - Smithsonian Institution Press, Udine-Washington 1997, p. 28.

<sup>62</sup> Di lì a poco uscirà il suo libro *Sandow on Physical Training* (Sandow 1984). Il New York Herald non mancherà di recensire il libro con toni piuttosto enfatici. Su tale punto cfr. *ivi*, p. 31. Eugen Sandow durante tutta la sua carriera fu piuttosto attivo nella pubblicistica.

stasi e movimento espressa dalle pose dell'atleta<sup>63</sup>. La performance dell'atleta si configura, come abbiamo detto, come *presentazionale*, ovvero con un grado di esibizione corporea – di *showing* – molto più marcata rispetto al tipo di performance aleatorio e inconsapevole e con un'assenza pressoché totale di componente finzionale. A partire da Sandow, Dickson, collaboratore di Edison, ingaggia numerose *personalities* del mondo sportivo e dello spettacolo dal vivo e utilizza le relative performance come materiale grezzo per un nuovo tipo di intrattenimento popolare fondato su un nuovo dispositivo tecnologico. Lo sfondo nero, che accompagna quasi tutte le prestazioni delle pellicole del chinetoscopio Edison, obbliga lo spettatore a concentrarsi sui corpi, a percepire l'erotismo che sprigionano, ma anche e soprattutto a osservare le facoltà motorie, plastiche, energetiche, elastiche che questi dimostrano. Da questo punto di vista non siamo molto lontani dalle ricerche di Marey e soprattutto di Muybridge. Si tratta invece di una strategia differente rispetto, ad esempio, ai fratelli Lumière e George Méliès. I primi, infatti, non dimostrarono particolare propensione per le performance presentazionali, mentre il secondo preferì spesso includerle in un contesto attrazionale molto più elaborato. In Europa, più che negli Stati Uniti, si comincia comunque presto a ingaggiare personalità del teatro di prosa o comunque affermate anche nelle sfere del pubblico che conta per posare davanti alla macchina da presa. È il caso, ad esempio, della serie di vedute sonorizzate intitolate *Phono-Cinéma-Théâtre* (S.A. du Phono-Cinéma-Théâtre, F 1900), che sono proiettate per la prima volta all'Esposizione universale di Parigi<sup>64</sup>.

Oltre alla performance presentazionale, un altro caso molto comune nel cinema delle origini è quello della performance *liminare*, così chiamata in quanto prevede continue infrazioni del patto finzionale che lega lo schermo alla sala, infrazioni che si traducono con lo sguardo in macchina e con parte degli sforzi gestuali e mimici che sono rivolti esclusivamente allo spettatore in sala e non all'interazione con gli altri personaggi. Liminare, quindi, perché è al confine tra la resa di un per-

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>64</sup> Le pellicole mescolano una molteplicità di generi: canzoni, monologhi e brani teatrali sincronizzati col fonografo, danze e pantomime con accompagnamento musicale, nonché stralci di commenti dell'imbonitore e partiture sonore di rumoristi. Protagonisti sono gli artisti più prestigiosi dei teatri parigini, della Comédie Française e del Grand Boulevard, ma anche del music-hall e del circo. Tra loro troviamo personaggi del calibro di Coquelin, l'attrice Rejane, le danzatrici Carlotta Zambelli, Cléo de Mérode e tanti altri ancora. Tra i titoli spicca *Le Duel d'Hamlet* (S.A. du Phono-Cinéma-Théâtre F 1900) con Sarah Bernhardt impegnata nella scena del duello di spade con Laerte.



sonaggio, o più spesso, di un tipo, di una maschera e la comunicazione diretta verso il pubblico. Liminare perché sempre ai confini del mondo diegetico<sup>65</sup>. La presenza della macchina da presa diviene allora visibile, un mezzo per arrivare a comunicare direttamente con la platea. Sarà Frank Woods a partire dagli anni Dieci, negli Stati Uniti, a scagliarsi contro tale pratica, colpevole secondo lui di inficiare l'immersione spettatoriale, quell'*absortion* descritta da Michael Fried che si contrappone all'esibizionismo, alla *theatricality* del cinema delle origini<sup>66</sup>. Anche in Europa si abbandona quasi del tutto la performance liminare in alcune produzioni artistiche, come quelle *Film d'art*<sup>67</sup>, ma rimangono assai comuni nel genere comico anche dopo gli anni Dieci.

Nel film Gaumont di Feuillade *Erreur tragique* (1912), già citato in precedenza, attraverso la presentazione di una situazione di film nel film molto interessante, sono contrapposte proprio delle performance liminari a delle *performance semplici e complesse*. Si tratta di un'opera che per il grado di riflessività appartiene di diritto alla *seconde époque*, in quanto stabilisce un confronto tra i due tipi di performance che stiamo per descrivere. In questo film il protagonista, un aristocratico di nome René de Romiguières (René Navarre), in viaggio di lavoro a Parigi, entra in una sala cinematografica e gli sembra di scorgere, sullo sfondo di un film di finzione interpretato da Onésime, la giovane moglie Suzanne (Suzanne Grandais) in compagnia di un uomo<sup>68</sup>. Dopo essersi assicurato dell'effettiva veridicità della sua impressione, travolto dalla gelosia, architetta un piano per ucciderla che consiste nel sabotare il convoglio trainato da alcuni cavalli dando fuoco al paraocchi degli animali poco prima della partenza. Una lettera giunta poco dopo la partenza della moglie con la carrozza, rende palese che l'uomo con

<sup>65</sup> Roger Odin ritiene che il processo di diegettizzazione avvenga ogni volta che lo spettatore pensa di «avere a che fare con uno spazio abitabile da un personaggio», R. ODIN, *Della finzione*, cit., p. 14. La performance liminare contribuisce a creare un doppio spazio, quello della diegesi e quello esterno ad essa, in cui avviene la comunicazione diretta tra schermo e sala.

<sup>66</sup> Frank Woods, uno dei primi critici cinematografici statunitensi, ha condotto una strenua lotta contro lo sguardo in camera in F. WOODS, *Spectator's Comment*, «New Dramatic Mirror», LXVII, n. 1736 (1912). Sui concetti di *absortion* and *theatricality* cfr. M. FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley 1980.

<sup>67</sup> Non è sempre così. In una delle produzioni che aspirano a dignità d'arte come *Gli ultimi giorni di Pompei* (Ambrosio 1908 I), ad esempio, troviamo uno sguardo in macchina particolarmente evidente.

<sup>68</sup> Il film *Onésime vagabonde* non esiste realmente. La serie di Onésime invece esiste ed è interpretata dallo stesso attore Ernest Bourbon.

cui si trovava in compagnia non era altri che il fratello. Il protagonista e il fratello, giunto nel frattempo a casa del cognato, si mettono quindi all'inseguimento della carrozza per tentare di salvare Suzanne. La carrozza, resa ingovernabile dalla furia dei cavalli, deraglia, ma la moglie, soltanto lievemente ferita, può alla fine riabbracciare il marito pentito. Suzanne Grandais e René Navarre, i due attori protagonisti, interpretano entrambi in questo film un personaggio ben delineato, sono quindi produttori di una performance complessa. Essi non sono ancora star a tutti gli effetti, tuttavia, sono ben conosciuti dal pubblico, sono ciò che Richard De Cordova ha chiamato *picture personalities* e, quindi, costruiscono la loro performance complessa a partire da precedenti apparizioni cinematografiche, ovvero dall'insieme dei ruoli che hanno ricoperto fino a quel momento. Anche il fratello della protagonista, pur interpretando un ruolo di minor impatto, compie una performance complessa. Altri personaggi di contorno, invece, come ad esempio le comparse che vediamo nel cinema parigino, pur appartenendo senza ambiguità al mondo finzionale, non hanno alcuna funzione drammatica e attuano quindi delle performance semplici.

Le performance degli attori di *Onésime vagabonde*, nell'universo diegetico, sono invece liminari. Il film nel film apre con il protagonista sdraiato su una panchina in campo medio. Dalla destra entra improvvisamente un tutore dell'ordine con andatura ciondolante che, accortosi dell'atteggiamento poco decoroso del protagonista, fa ampi cenni di richiamo in direzione del fuori campo da cui è provenuto. Arriva un secondo poliziotto che con un balzo si ritrova in campo a gambe spalancate ed equilibrio precario. Egli volge lo sguardo in direzione del protagonista e si mette una mano sulla fronte, quasi a marcare l'atto del guardare. Si dirige verso la panchina sempre con un'andatura goffa e a scatti, seguito dal primo poliziotto che sale sulla parte posteriore della panchina, dietro lo schienale a cui è appoggiato il protagonista. Il secondo poliziotto con vigorosi colpi attira l'attenzione di Onésime e con un gesto della mano gli intima di alzarsi e di assumere una posizione più decorosa. Il protagonista si alza e approfittando del fatto che il secondo poliziotto, credendo di aver raggiunto il proprio scopo, si sta rivolgendo al primo, dopo essersi rivolto allo spettatore in cerca di complicità attraverso uno sguardo in macchina e un gesto della mano che mima l'atto del picchiare, dà uno strattone e fa cadere entrambi i poliziotti sul marciapiedé<sup>69</sup>. La performance di Onésime si definisce come

<sup>69</sup> A questo punto entrano in campo la protagonista e il fratello. La loro performance nell'universo diegetico appare come aleatoria e inconsapevole in un primo momento e

la tipica performance liminare delle origini perché al confine tra la resa di un personaggio e la comunicazione diretta verso il pubblico, perché condotta sempre al confine tra universo diegetico e la sala<sup>70</sup>. In *Erreur tragique* la contrapposizione che emerge tra il tipo di performance condotto dai protagonisti del film e quello di Onésime serve a porre l'accento proprio sulle qualità complesse della performance dei primi<sup>71</sup>. Grazie a questa contrapposizione, inoltre, le performance di Navarre e Grandais, giocate su di una gestualità e una mimica minimaliste, non solo appaiono come interamente rivolte alla creazione di un personaggio, ma risultano ancor più realiste, in linea con l'intento dell'opera di Feuillade che vuole presentarsi come *La vie telle qu'elle est*<sup>72</sup>. Con questo, però, andiamo oltre la sfera della produzione performativa e ci addentriamo in quella rete complessa di mediazioni che abbiamo definito come la *mise en présence* del performer.

## 2. Ostensione, Mise en présence e serie culturali

Molte delle personalità delle origini, che le si chiami performer, saltimbanchi, giuisti o altro, sono artisti a tutti gli effetti, a volte vere e proprie personalità dal talento fuori discussione che nulla hanno di che invidiare ai loro successori. Non vi è alcun intento teleologico nella negazione della definizione d'attore, quanto piuttosto la volontà di sottolineare prima di tutto l'appartenza della cinematografia-attrazione a serie culturali differenti rispetto a quella cinematografica e, in secondo

aleatoria e consapevole in un secondo, ovvero nel momento in cui i due personaggi si accorgono della macchina da presa. Nel film intradiegetico abbiamo anche la *mise en abyme* di una performance aleatoria che da inconsapevole diviene consapevole, ovvero quella della protagonista e del fratello.

<sup>70</sup> Anche la performance dei poliziotti si può definire liminare in quanto, pur non contemplando sguardi in macchina o forme di interpellazione gestuale, prevede un tipo di gestualità ostentata complice della performance del protagonista. La performance dei poliziotti, pur non prevedendo rotture esplicite del patto finzionale, è quindi partecipe della stessa zona performativa liminare creata dalla performance del protagonista.

<sup>71</sup> Questi temi sono stati da me affrontati durante una presentazione all'interno delle attività del gruppo di ricerca *NFS-NCCRMediality* nel 2012. Guido Kirsten e Daniel Wiegand hanno lavorato e discusso con me sullo stesso film. Per un'analisi del film rimando anche a G. KIRSTEN, *Filmischer Realismus*, Schüren, Marburg 2013.

<sup>72</sup> Il titolo in questione non appartiene ufficialmente alla rinomata serie di film di Feuillade, presentata nel 1911 sulle colonne della rivista «Ciné-Journal» (LOUIS FEUILLADE, *Les Scènes de la vie telle qu'elle est*, in «Ciné-Journal», n. 139 [1911]), ma corrisponde chiaramente ai propositi realisti enunciati nel testo di presentazione della serie, che potrebbe essere definito come un vero e proprio manifesto poetico.

luogo, la cesura nella storia del cinema avvenuta con il debutto dell'attrice danese Asta Nielsen. Una cesura che in Europa ha costituito il momento decisivo per orientare il processo d'istituzionalizzazione del cinema, come vedremo nel successivo capitolo.

Finora abbiamo utilizzato il concetto di intermedialità e di serie culturale in riferimento alle pratiche performative. Questo concetto può rivelarsi ancor più produttivo quando si tratta di analizzare quella che abbiamo definito la *mise en présence* del corpo umano. L'espressione *mise en présence* deriva, come già ricordato, da Jean-Pierre Sirois-Trahan e indica, potremmo dire, il lavoro di mediazione compiuto dal film per mettere performer e spettatore uno di fronte all'altro<sup>73</sup>. Una definizione molto aperta che pone però chiaramente al centro del fenomeno cinematografico e, quindi, del nostro modello di analisi, il corpo cinematografico in rapporto al corpo dello spettatore. Un rapporto definito da una serie di mediazioni che influenzano la performance profilmatica del performer e la ricezione della stessa da parte dello spettatore, così come l'orientamento estetico del film nel suo complesso. Parleremo quindi di una dimensione astratta, di una dimensione istituzionale e di una dimensione estetico-riflessiva rispetto alla *mise en présence*, ovvero rispetto a ciò che in italiano potremmo definire come l'insieme degli effetti di presenza del corpo performante<sup>74</sup>.

Prima di introdurre il concetto di *mise en présence* in rapporto alle serie culturali cerchiamo però di introdurne la categoria che la costituisce ontologicamente, ovvero l'ostensione. Nel caso dell'ostensione abbiamo a che fare con una dimensione astratta, appunto, che produce costantemente presenza, impalpabile e non isolabile, che si avvicina per molti aspetti all'idea di enunciazione di Metz<sup>75</sup>. L'ostensione trascende quest'ultima categoria, anche se con questa condivide le sorti di essere strutturalmente legata al testo filmico, o meglio, al corpo del film. L'ostensione, e con essa la categoria dell'ostentazione che approfondiremo in seguito, non ha trovato ancora adeguato spazio nell'ampio spettro terminologico degli studi cinematografici, ma da tempo è entrata a pieno titolo nella riflessione mediale e mediologica. Sia l'ostensione, sia l'ostentazione, secondo Christian Kiening

possono da una parte valere dunque come elementi fondamentali della medialità, se questa comprende oltre al *Dazwischen* e all'intermediazione anche il

<sup>73</sup> J.-P. SIROIS-TRAHAN, *Le passage...*, cit., pp. 38-39.

<sup>74</sup> Preferiamo tuttavia la definizione francese, che dà l'idea di un processo, di un accadere, piuttosto che di un risultato acquisito. Cfr. la nota 44 dell'Introduzione.

<sup>75</sup> Cfr. METZ, *op. cit.*

genuino adempimento della costituzione della realtà. D'altra parte si incontrano in determinate contingenze storiche – nella cultura della presenza del Medioevo, oppure nella cultura mediale della modernità, laddove l'esistenzialismo, la filosofia del linguaggio, l'estetica e la semiotica hanno rivalutato l'atto del mostrare contro il dualismo della rappresentazione e il dominio del Logos<sup>76</sup>.

L'etimologia del termine "ostensione" deriva proprio dal verbo latino *Ostensio*, -onis che significa «esibizione, manifestazione». In italiano fa parte oramai quasi soltanto del linguaggio liturgico e indica un'esposizione solenne, per lo più di una reliquia. Il termine, quindi, ha assunto un significato più forte rispetto a quello latino. Questo perché l'ostensione non è solo una semplice esposizione ma è l'atto di far vedere qualcosa di prezioso, di prodigioso e di miracoloso. Non estranea al termine, oltre alla dimensione del mostrare, è anche quella del dire, che è rimasta pure nell'italiano volgare ma che oggi appare piuttosto desueta.

Nel linguaggio delle scienze sociali, il vocabolo è invece più facile da trovare. La linguistica e la filosofia del linguaggio ne fanno ampio utilizzo per indicare quegli atti prelinguistici da cui possiamo inferire significato, sin a partire dall'infanzia<sup>77</sup>. La fortuna della categoria in ambito semiotico deve essere attribuita a Umberto Eco, per il quale l'ostensione è uno dei modi di produzione significante. Eco, nel suo *Trattato di Semiotica generale*, dichiara che l'ostensione:

ha luogo quando un dato oggetto o evento, prodotto dalla natura o dall'azione umana (intenzionalmente o inintenzionalmente), ed esistente come fatto in un modo di fatti, viene 'selezionato' da qualcuno e 'mostrato' come l'espressione della classe degli oggetti di cui è membro. L'ostensione rappresenta il primo livello di SIGNIFICAZIONE ATTIVA, ed è l'artificio usato per primo da due persone che non conoscono la stessa lingua<sup>78</sup>.

L'idea dell'ostensione come modo di produzione segnico, stabilen-  
do implicitamente contatti tra la categoria e una teoria della significa-

<sup>76</sup> «können somit einerseits als Basiselemente von Medialität gelten, insofern diese neben dem Dazwischen und der Vermittlung immer auch die genuine Leistung einer Konstitution von Wirklichkeit umfaßt. Sie begegnen andererseits in ihrer historisch spezifischer Profilierung - in der Präsenzkultur des Mittelalters nicht anders als in der Medienkultur der Moderne, wo in Existenz- und Sprachphilosophie, Ästhetik und Semiotik gegen die Dualismen der Repräsentation und die Dominanzen des Logos das Phänomen des Zeigens wieder zur Geltung gebracht wird», in C. KIENING, *Medialität...*, cit., p. 350.

<sup>77</sup> Per quanto riguarda la linguistica e la filosofia del linguaggio rimandiamo a C. ENGELLAND, *Ostension. Word Learning and the Embodied Mind*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts 2014.

<sup>78</sup> U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 2013, p. 294, 1° ed. 1975.

zione, arricchisce ma non esaurisce le implicazioni teoriche del termine. L'ostensione, infatti, si definisce non solo come processo di significazione, ma anche come processo di lettura, secondo la peculiare idea di semiotica sostenuta a più riprese dallo studioso italiano<sup>79</sup>.

È Ivo Osolobè a svincolare con veemenza la categoria di ostensione dal terreno della linguistica e della semiotica attraverso la fondazione di una disciplina che lui, richiamandosi ironicamente a De Saussure, chiama «théâtristique», la quale si occupa delle forme minime di teatralità<sup>80</sup>. L'ostensione è considerata infatti la forma più semplice di teatro, una forma di comunicazione talmente elementare che «l'information est transférée sans message ou, plus exactement, que le message est identique avec son objet au point que c'est l'objet même qui assume le rôle du message en offrant l'information sur lui-même. Autrement dit, c'est l'objet lui-même qui prend la parole et présente son autodescription»<sup>81</sup>. Una forma di comunicazione oggettuale, quindi, che ricorda direttamente quella immaginata da Swift nei *Gulliver's Travels* (1726) a proposito degli scienziati dell'accademia di Legado sull'isola volante di Laputa che portano sempre con sé gli oggetti di cui devono parlare a causa del divieto autoimposti di proferire parola. Per Osolobè, e noi con lui, l'ostensione pura non esiste ed è un'astrazione o un parto della fantasia, come quello di Swift, ma è comunque da tenere in considerazione nei processi comunicativi messi in atto dal medium teatrale. Lo studioso ceco lega la categoria in particolare alla teatralizzazione della figura umana<sup>82</sup>. Grazie a lui e a un ritorno successivo dello stesso Umberto Eco sui rapporti tra teatro e ostensione<sup>83</sup>, la categoria è entrata a far parte del vocabolario della teatralogia tanto da trovare ampio spazio nel celebrato *Dizionario del teatro* di Patrice Pavis<sup>84</sup>.

<sup>79</sup> Per Eco siamo «in presenza di un processo di significazione, purché il segnale non si limiti a funzionare come semplice stimolo ma solleciti una risposta INTERPRETATIVA nel destinatario», in U. ECO, *Trattato...*, cit., p. 19.

<sup>80</sup> Cfr. I. OSOLOBÈ, *op. cit.*, p. 414.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 418.

<sup>83</sup> U. ECO, *Semiotics...*, cit., p. 110.

<sup>84</sup> Patrice Pavis la definisce anch'egli «come uno dei principi essenziali della rappresentazione teatrale. [...]» come atto del mostrare che a teatro «va al di là dei limiti dell'opera e si rivolge direttamente al pubblico, grazie al gesto dell'attore e al «*Gestus* [→] del mostrare» dello spettacolo messo in scena che spezza la *cornice* [→] [→] della *rappresentazione* [→]». La sua definizione dell'ostensione è differente rispetto a quella di Osolobè. Interessante comunque sottolineare quanto scrive il teatrologo francese: «spesso si limita l'ostensione teatrale alla scenografia, alla coreografia, alla disposizione e alla rappresentazione dei personaggi; in realtà, anche l'attore, fin dal suo primo

L'ostensione è nel suo significato primario un'esibizione. Abbiamo a che fare anche con un modo di produzione significante, secondo Umberto Eco, così come con l'interpretazione del segno stesso, con l'inferenza che di esso ne fa lo spettatore. Ostensione è categoria che lega, quindi, il momento produttivo a quello ricettivo. L'ostensione come categoria, però, ci porta al di là del segno, ci porta dritti all'idea del film che si dà a vedere, che esibisce se stesso, come sostenuto da Osolobò<sup>85</sup>. L'ostensione cinematografica presuppone una dimensione che apre al senso, al discorso, ma soprattutto rimanda a una presenza che sfugge al senso e al discorso stessi. L'ostensione è quindi il fenomeno che soggiace alle modalità di esibizione del corpo cinematografico da parte del corpo del film e delle sue protesi.

Perché corpo del film? Per Giulia Carluccio e Federica Villa al centro dell'analisi filmica contemporanea, che si occupa, appunto, del corpo del film e non della fredda analisi di codici o sintagmi, si trova «un'idea *altra* di testualità, che se da un lato mostra il proprio essere irriducibile alla sola pertinenza linguistica, sporgendosi oltre l'orizzonte segnico, estendendosi oltre i confini testuali, dall'altro lato rivendica una piena attenzione alla propria materialità, alle pieghe della propria consistenza»<sup>86</sup>. Occorre quindi

analizzare la scrittura come forma di assestamento di pratiche discorsive appartenenti a diversi mezzi di espressione [...] analizzare il rapporto di mutua intercessione tra i film e i loro contesti di emergenza [...] lavorare sui film attraverso la raccolta di indizi propri dello stile che, pur permeandone il tessuto, non sono identificabili con la semplice azione dei codici al lavoro; o ancora, e

apparire in scena, è destinato a essere colui che attira costantemente su di sé gli sguardi, affascinando con la sua sola *presenza* [→]. All'ostensione di elementi visivi bisogna poi aggiungere una ostensione verbale: quella delle parole dei personaggi» inoltre aggiunge che «se da un lato non è possibile mostrare senza l'organizzazione metacritica di un narratore, cioè senza un *dire*, d'altro lato il *dire* non esclude tentativi di far sentire in modo iconico la realtà del linguaggio e dell'universo descritto», in P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Editions sociales, Paris 1980 (trad. it. di P. BOSISIO - P. RANZINI, *Dizionario del teatro*, Zanichelli, Bologna 1998, pp. 275-277).

<sup>85</sup> Per Rancière l'immagine *ostensive* è una presenza pura che senza significazione «s'en réclame au nom de l'art. Elle pose cette présence comme le propre de l'art, face à la circulation médiatique de l'imagerie mais aussi aux puissances du sens qui altèrent cette présence: les discours qui la présentent et la commentent, les institutions qui la mettent en scène, les savoirs qui l'historicisent», in J. RANCIÈRE, *Le destin des images*, La Fabrique éditions, Paris 2003, pp. 31-32.

<sup>86</sup> G. CARLUCCIO, F. VILLA, *Introduzione. Tracciati sensibili*, in G. CARLUCCIO, F. VILLA (a cura di), *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, Carocci, Roma 2006, p. 7.

in modo forse più radicale, entrare nel corpo del film scegliendo di coglierne le movenze che dispiegano emozioni, che fanno percepire nell'impasto visivo una sensibilità che irrorà il film prima di dargli significato<sup>87</sup>.

Si tratta, nel nostro caso, di cogliere questi suggerimenti in relazione agli effetti di presenza del corpo attoriale e verificare le mediazioni del corpo performante, passando quindi da una dimensione astratta, ontologica della *mise en présence*, ovvero ostensiva, a una più concreta, ovvero istituzionale. Analizzare la dimensione istituzionale degli effetti di presenza significa cogliere quelle strategie di mediazione del corpo performante messe in campo dall'istituzione in un dato momento storico e in un determinato contesto geografico.

Anche a livello della *mise en présence* del corpo del performer, la cinematografia-attrazione si rifà quasi completamente ad altre serie culturali. Sia dal punto di vista testuale, sia da quello contestuale. Non si può infatti prescindere dal contesto di fruizione per analizzare la *mise en présence* di un film, soprattutto durante i primi anni di storia del cinema, in cui lo spettacolo cinematografico trova sede in luoghi molto vari, quasi tutti non dedicati esclusivamente al cinema, tutti alquanto precari e assolutamente distanti dal modello classico della sala buia con pubblico silenzioso e assorto<sup>88</sup>.

Non è soltanto la situazione di visione, ovvero il dispositivo, a determinare la ricezione dello spettatore della performance attoriale, ma è anche la stessa conformazione dello spettacolo cinematografico a modificarne sostanzialmente i tratti, un elemento che ha che fare con la natura istituzionale della cinematografia-attrazione che, appunto, è costituita da un fascio di istituzioni già esistenti e non ha ancora trovato un'identità che le è propria. Le singole vedute, come è noto, potevano essere combinate a piacimento l'una con l'altra dall'esibitore e creare una sorta di *pastiche* il cui significato veniva ulteriormente modificato da un imbonitore o da un lettore. Da più parti si è sottolineata la vicinanza di tali pratiche con quelle relative alla proiezione di lanterne magiche e di stereopticon<sup>89</sup>. Anche il programma dello spettacolo di

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>88</sup> L'idea della presenza di un pubblico completamente silenzioso e ordinato a partire dagli anni Dieci è stata in parte superata. Le eccezioni sono molte e non riguardano soltanto l'epoca del muto. Elsaesser parla invece della nascita di uno spettatore individuale che si contrappone a uno spettatore collettivo in T. ELSAESEER, *Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer*, in I. SCHENK (a cura di), *Erlebnisort Kino*, Schüren, Marburg 2000, pp. 34-54.

<sup>89</sup> Cfr. C. MUSSER, *Rethinking Early Cinema. Cinema of Attractions and Narrativity*, 1994, in W. STRAUVEN (a cura di), *Cinema of Attraction Reloaded*, Amsterdam Uni-



varietà o del vaudeville sembra fornire un modello di riferimento per la *séance* delle origini, in particolare per la scelta dei programmi<sup>90</sup>. In questo caso non è tanto la ricombinazione delle vedute, quanto la gerarchizzazione di pellicole pluripuntuali, meno passibili di modifiche da parte dell'esibitore, ad avere a che fare con la *mise en présence*. Un'influenza, quest'ultima, che, come vedremo, è sicuramente più appropriata per descrivere quella fase di transizione in cui le case di produzione hanno oramai un forte controllo sulle opere da loro prodotte, così come sulla conformazione dei programmi, una fase in cui assistiamo alla nascita delle prime sale esclusivamente pensate per il cinema che presentano comunque un programma composto da più pellicole di vario genere. Ad ogni modo, che siano ricombinate e ritrasformate da un esibitore e da un imbonitore, o più semplicemente gerarchizzate, la *séance* è partecipe della mediazione delle singole performance e, quindi, modifica sostanzialmente l'esperienza che il pubblico fa di esse. Lo spettatore delle origini, quindi, esperisce i vari corpi che abitano lo schermo a partire dal contesto di fruizione in cui sono inseriti. Anche i paratesti e i discorsi sul cinema influenzano la *mise en présence*, benché nei primi anni della cinematografia-attrazione essi non siano poi così determinanti e avranno un ruolo decisivo in tal senso soltanto a partire almeno dal secondo decennio del Novecento.

Il cinema di George Méliès è capace di coniugare l'utilizzo pionieristico di molte delle possibilità offerte dalla tecnologia del mezzo con le serie culturali di riferimento, ovvero la serie culturale dello spettacolo di magia e quella della *féerie*<sup>91</sup>. Méliès comprende le potenzialità del mezzo ma, nello stesso tempo, rende palese il perpetrarsi di serie culturali precedenti all'interno della cinematografia-attrazione. La sua opera dimostra un grado di ricettività rispetto a fenomeni culturali coevi talmente alto da risultare difficile districarsi nel fascio di influenze che informa vari aspetti della sua opera. La sua attività comprende quattro

versity Press, Amsterdam 2006, pp. 389-416 e anche D. ROBINSON, *From Peep Show to Palace. The Birth of American Film*, Columbia University Press, New York 1996; P. CLEE, *Before Hollywood. From Shadow Play to the Silver Screen*, Clarion Books, New York 2005.

<sup>90</sup> R. ABEL, *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, University of California Press, Berkeley 1994, pp. 59-60 e M. HANSEN, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge 1991, pp. 21-59 (trad. it. C. CAPRETTA, G. ALONGE, *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, Kaplan, Torino 2006).

<sup>91</sup> F. KESSLER, *Cinématographe et art de l'illusion*, in L. QUARESIMA, L. VICHI (a cura di), *La decima musa / The Tenth Muse. Il cinema e le altre arti*, Forum, Udine 2001, pp. 535-542.

tipologie di pellicole: scientifiche, finzionali, attualità e film a trucchi o féerie. Fra tutte le serie culturali è indubbio che siano proprio lo spettacolo di magia e la féerie a farla da padrone. I suoi film, a volte, riprendono pedissequamente molti dei suoi spettacoli da prestigiatore. Il contesto in cui sono proiettate le pellicole è lo stesso teatro Robert Houdini, in cui Méliès alterna spettacoli dal vivo a proiezioni cinematografiche. Il celebre *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdini* (Star Film F 1896), uno dei primi film della filmografia meliesiana, rimanda chiaramente a questo legame fortissimo con l'attività teatrale. Méliès da questo punto di vista è figura straordinaria ma anche paradigmatica. Frank Kessler lo definisce come «l'héritier d'une profession théâtrale plus ancienne»<sup>92</sup> e non un cineasta. Ma come queste serie culturali influenzano la *mise en présence* del corpo cinematografico? Forniamo di seguito soltanto alcuni esempi.

Innanzitutto partiamo dalla serie culturale del teatro di magia che informa il dispositivo di rappresentazione scenica di molte delle vedute di Méliès. Questo dispositivo è spesso chiaramente decifrabile da parte dello spettatore e orienta fortemente la sua personale ricostruzione del corpo cinematografico, tanto che potremmo parlare a riguardo, come vedremo in seguito, di potenziali configurazioni ostentative. Film come il già citato *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdini* o *La Lune à un mètre* (Star Film 1898 F) rimpiazzano quasi completamente l'esperienza del teatro di magia Robert-Houdini e offrono allo spettatore la rappresentazione rispettivamente di uno spettacolo di magia o di una féerie, appunto<sup>93</sup>. Il corpo cinematografico è ricostruito a partire da questo elemento e le relative performance sono percepite di conseguenza. La gestualità di Méliès nella prima delle due pellicole, ad esempio, non può che essere percepita come presentazionale, extraquotidiana e tesa alla realizzazione del trucco, alla sottolineatura dello stesso e all'interpellazione dello spettatore.

Il dispositivo visivo di origine teatrale, che sia esibito o meno, è parte di molte vedute meliesiane e offre quasi sempre allo spettatore un punto di vista ben definito, che si avvicina, pur con le dovute eccezioni, al modo di rappresentazione in *trompe l'oeil*<sup>94</sup>. Un modo di rappre-

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> Il secondo dei due titoli è basato su di uno spettacolo di Méliès presentato nel suo teatro parigino. Cfr. ABEL, *op. cit.*, p. 70.

<sup>94</sup> J.P. SIROIS-TRAHAN, *Trompe-l'œil et réception spectatorielle du cinéma des premiers temps. L'exemple du dispositif de représentation scénique chez Méliès*, in L. QUARESIMA, L. VICHI (a cura di), *La decima musa / The Tenth Muse. Il cinema e le altre arti*, Forum, Udine 2001, pp. 221-237. Le eccezioni sono comunque molte. Pensiamo almeno

sentazione questo che simula quello che Sirois-Trahan definisce un *regard propre* dello spettatore, un tipo di sguardo che si contrappone a un *regard autre*, condizione necessaria affinché si sviluppi un modo di rappresentazione identificatorio<sup>95</sup>. *Mise en présence*, quindi, che viene incontro alle abitudini ricettive dei primi spettatori, non ancora preparati ad aderire alle potenzialità trasfiguranti di uno sguardo altro. *Mise en présence* in cui vi si trovano implicitamente ascritte le caratteristiche del destinatario. Un destinatario che all'epoca è alquanto «sensitive to the film medium»<sup>96</sup>. Lo stesso Méliès non solo offre un punto di vista del genere come fabbricante di *vues animées* ma lo pretende anche in qualità di spettatore. Negli anni Trenta, intervistato a proposito della produzione cinematografica coeva, si dichiara sgomento di fronte a scenografie che si spostano orizzontalmente, verso il basso oppure verso l'alto; si stupisce dell'ingrossamento dei personaggi o delle parti del loro corpo, segno che non ha ancora interiorizzato un'abitudine percettiva al passo con il nuovo modo di (rap)presentazione impostosi a partire dalla fine degli anni Dieci anche in Europa<sup>97</sup>.

Anche il trucco cinematografico, la cui realizzazione costituisce

a *Le Magicien* (Star Film 1898 F) che, pur denunciando chiaramente la derivazione del teatro di magia, rompe a volte l'effetto in trompe l'oeil attraverso l'avvicinamento alla macchina da presa da parte di Méliès e di un altro performer.

<sup>95</sup> Il primo termine si riferisce per Sirois-Trahan al punto di vista del cinema di Méliès, e di molte altre produzioni coeve, che simula lo sguardo dello spettatore, mentre il secondo si riferisce al punto di vista della macchina da presa con il quale lo spettatore è chiamato a identificarsi.

<sup>96</sup> E. BOWSER, *History...*, cit., p. 94.

<sup>97</sup> Negli anni Trenta si esprime ancora in questo modo rispetto alla produzione coeva: «Que dire des vues actuelles, où l'objectif est censé suivre des personnages de la vie réelle, et les photographier à leur insu. [...] Que dire aussi des décors que se déplacent horizontalement, ou de bas en haut pour laisser voir les différentes parties d'une pièce, des personnages qui grossissent subitement quand ce ne sont pas leurs pieds ou leurs mains qui deviennent énormes pour laisser voir un détail. Évidemment, on nous dira: c'est la technique moderne! Est-ce la bonne? Voilà la question: que dire des vues est-ce naturel?». Si tratta di un articolo scritto da G. Noverre che riporta dichiarazioni di Georges Méliès, pubblicato in *Le Nouvel Art cinématographique* nel 1930 e citato in J. DESLANDES, J. RICHARD, *Histoire comparée du cinéma. 2: Du cinématographe au cinéma, 1896-1906*, Tournai, Casterman 1968, pp. 468-470. Non è l'unica testimonianza del fatto che lo sguardo spettatoriale della cinematografia-attrazione risponde ad altre logiche rispetto allo sguardo dello spettatore classico. Sulla differente logica del cinema delle origini in relazione a due figure di linguaggio come la soggettiva e il primo piano cfr. E. DAGRADA, *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, CLUEB, Bologna 1998 e G. CARLUCCIO, *Verso il primo piano. Attrazioni e racconto nel cinema americano (1908-1909). Il caso Griffith-Biograph*, CLUEB, Bologna 1999.

una novità dal punto di vista tecnologico, non è invece una cosa insolita dal punto di vista spettacolare. L'apparecchio cinematografico concede semplicemente a Méliès di agire con più libertà e inventiva rispetto al passato, senza le inevitabili restrizioni di carattere fisico e materiale a cui l'evento scenico è sottoposto<sup>98</sup>. Il trucco cinematografico è responsabile della frammentazione, della scomposizione, disarticolazione del corpo cinematografico e della sua riduzione a oggetto come, ad esempio, nelle vedute *Illusions fantasmagoriques* (Star Film, 1898, F) o *Gugusse et l'automation* (Star Film 1897 F). Il trucco cinematografico rende talora superflua la dimensione performativa a tutto vantaggio di quella iconografica e attrazionale. In *Nouvelles lutttes extravagantes* (Star Film 1900 F) i performer si alternano in combattimenti di boxe. La performance viene resa inefficace da continue e alternate sostituzioni dei corpi dei due performer con manichini che sono strapazzati, ridotti a pezzi, scagliati contro i fondali dipinti, tanto che si può arrivare a credere che l'intento meliesiano, oltre a quello di offrire le consuete attrazioni, non fosse altro che fare il verso ai *dal vero* sportivi. Talvolta il trucco porta a un'alterazione delle proporzioni del corpo che comunque non contraddice il modo di rappresentazione in trompe l'oeil teorizzato da Sirois-Trahan. Anzi, il modo di rappresentazione suddetto è parte fondamentale della riuscita dell'effetto. Nel celeberrimo *L'homme à la tête en caoutchouc* (1902), Méliès combina tagli invisibili, la tecnica del mascherino, l'esposizione multipla per dare l'impressione di una testa che si gonfia a dismisura fino a scoppiare. È proprio la logica del *regard propre*, insieme alla disposizione del profilmico, che ci permette di percepire l'ingrossamento della testa al centro dell'immagine e non semplicemente il movimento di Méliès verso la macchina da presa.

Gli esempi di influenza di altre serie culturali sul processo di *mise en présence* del cinema di Méliès e più in generale della cinematografia-attrazione sono molti e sono stati già analizzati implicitamente in altre sedi, quindi non è il caso di dilungarsi ulteriormente. Inoltre, laddove la *mise en présence* emerge prepotentemente dal testo filmico, si dà a vedere in maniera eclatante, abbiamo a che fare in realtà con fenomeni di ostentazione ed entriamo in un dimensione più propriamente estetico-riflessiva della *mise en présence* stessa che dialoga con la dimensione istituzionale, anzi in qualche modo ne è specchio, anche se talora la trascende.

<sup>98</sup> Cfr. F. KESSLER, *Cinématographe...*, cit.

### 3. Ostentazione e cinematografia-attrazione

Come abbiamo visto, la *mise en présence* dei corpi della cinematografia-attrazione è fortemente influenzata da serie culturali preesistenti. All'interno dei singoli testi troviamo dei momenti in cui la *mise en présence* stessa emerge dalla rappresentazione, risulta palese, evidente, consapevole. In questi momenti l'ostensione del corpo performante, astratta e impalpabile, si concretizza nelle pieghe del testo, si dà a vedere, diviene configurazione ostentativa; un processo che assomiglia, senza tuttavia coincidere, come già ricordato, al configurarsi dell'enunciazione all'interno del testo filmico descritto da Metz. *Ostentatio*, *-onis* deriva dal latino e significa «dimostrazione, manifestazione, ostentazione, simulazione, pompa» da cui deriva anche il sostantivo *ostentum* che significa «prodigio, portento, miracolo». Il verbo «ostentare» in italiano deriva dall'omologo latino e designa l'azione di mettere in mostra, di manifestare in maniera esibizionistica o affettata sentimenti o stati d'animo che in realtà non sono così sentiti; «ostentazione» è quindi un «atteggiamento diretto a sottolineare con affettazione e compiacimento i propri pregi, pensieri, o sentimenti, o più com. le proprie azioni», oppure designa genericamente un'«esibizione ambiziosa e affettata, sempre ingiustificata e spesso immotivata»<sup>99</sup>.

Nell'ambito degli studi cinematografici, il termine ostentazione ri-torna più volte anche se il suo utilizzo non è sistematico. Nel caso dell'analisi performativa, soprattutto in contesto anglosassone, lo ritroviamo in associazione a uno stile particolarmente marcato o eccessivo<sup>100</sup>, a episodi performativi dall'alto grado di riflessività<sup>101</sup> o, in generale, per delineare la dissimulazione di uno stato d'animo che il personaggio vuol tener celato attraverso l'esibizione di comportamenti affettati<sup>102</sup>. Non si tratta dunque di una categoria delineata quanto piuttosto di una qualità da attribuire a un determinato stile, a una tipologia di performance o al comportamento di un personaggio. James Naremore rife-

<sup>99</sup> Facciamo riferimento all'edizione 2002-2003 del Vocabolario della lingua latina Devoto-Oli.

<sup>100</sup> James Naremore si riferisce a Charlie Chaplin in questi termini: «Chaplin, however, was one of the most ostentatious actors in the history of movies, so intent on exhibiting the virtuosity of theatrical movement that is nearly always more stylized and poetically unnatural than the people he plays alongside». J. NAREMORE, *Acting...*, cit., p. 14.

<sup>101</sup> E. MATHUS, *From Being to Acting. Performance in Cult Cinema*, in A. TYLOR (a cura di), *Theorizing Film Acting*, Routledge, New York 2012, p. 139.

<sup>102</sup> Cfr. B. ZDRILUK, *My Favorite Mask is Myself'. Presentation, Illusion and the Performativity of Identity in Wellesian Performance*, in «The Film Journal», n. 9 (2004).

rendosi al cinema distingue, come abbiamo visto, la *theatrical performance* dall'*aleatory performance* e designa la prima come una performance che «involves a degree of ostensiveness that marks it off from quotidian behaviour»<sup>103</sup>. Egli utilizza, quindi, il termine ostensione ma, in un passo successivo, riferendosi a Goffmann e alla sua definizione di *theatrical performance* come di un dispositivo, di un «arrangement which transforms an individual into ... an object»<sup>104</sup>, parla di questo stesso dispositivo come di uno strumento «to establish an unusually high degree of ostentation, a quality the actor Sam Waterson has called “visibility”»<sup>105</sup>. L'ostentazione è per Naremore quindi, non solo qualità da attribuire a uno stile attorico, ma risultato di una “framizzazione” che porta a percepire una performance non più come performance sociale, bensì come performance teatrale<sup>106</sup>. Non siamo molto lontani dalla semiotica teatrale.

In altra direzione si muove Jörg Schweinitz che in un recente contributo, dedicato alla rappresentazione dell'ipnosi nei primi film della storia del cinema, fa ampio utilizzo della categoria. Partendo dal presupposto, condiviso dalla maggior parte degli storici del cinema, che le prime pellicole animate inscenano e mettono in mostra quello che lui definisce lo *Spektakuläre*, una spettacolarità, a cui subordinano la componente narrativa, definisce le vedute stesse della cinematografia-attrazione come ostentative. In questo senso l'ostentazione si avvicina molto alla categoria d'attrazione. L'ostentazione costituisce un prerequisito dell'attrazione, designa un *Gestus* (un'attitudine) del cinema che è quello di far apparire, rendere visibile, far emergere l'attrazione stessa, un'attrazione che risiede non soltanto nell'oggetto rappresentato, ma anche nella «qualità simulatoria della forma mediale corrispettiva»<sup>107</sup>. Lo sguardo dello spettatore di fronte all'ostentazione del visibile è per Jörg Schweinitz uno sguardo curioso, pieno di ammirazione, stupito,

<sup>103</sup> J. NAREMORE, *Acting...*, cit., p. 17.

<sup>104</sup> E. GOFFMAN, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Harper & Row, London 1974, p. 124 (trad. it. di I. MATTEUCCI, *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando, Roma 2001).

<sup>105</sup> J. NAREMORE, *Acting...*, cit., p. 17.

<sup>106</sup> L'ostentazione risulta, per Naremore, anche uno degli otto strumenti basilari utilizzati nella recitazione cinematografica, quindi anche come mezzo per costruire la performance. Gli altri sono «mimesis, characterisation, polysemous expression, referentiality, expertise, authority e 'receiving action'», in E. MATHIJS, *op. cit.*, p. 138.

<sup>107</sup> «Simulationsqualität der jeweiligen medialen Form», in J. SCHWEINITZ, *Hypnotismus, früher Film. Übertragungen. Ein psychologischer Diskurs des 19. Jahrhunderts im medialen Transfer*, in A. KLEIHUES, B. NEUMANN, E. PANKOW (a cura di), *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, Chronos, Zürich 2010, p. 457, pp. 457-475.

ammaliato ma comunque esterno, distante rispetto al rappresentato. Uno sguardo che si contrappone a quello immersivo che caratterizzerebbe una seconda fase della cinematografia-attrazione. Ostentazione e immersione sono quindi due categorie che contrapponendosi si avvicinano molto all'(apparente) antinomia attrazione-narrazione<sup>108</sup>.

L'utilizzo del termine ostentazione, nell'accezione datagli da Schweinitz, rischia però di legarsi a doppio filo alla categoria d'attrazione, smarrendo così le sue potenzialità analitiche. Così come l'ostensione, l'ostentazione è una categoria legata a una fenomenologia del mostrato e, più precisamente, almeno nel nostro caso, ha a che fare con le manifestazioni più visibili, più marcate di una *mise en présence* dei corpi che abitano lo spazio filmico, a prescindere da come essa avvenga. In questo senso l'ostentazione si rivela sia nella cinematografia-attrazione, sia nel cinema successivo che abbiamo definito come cinema della *seconde époque*<sup>109</sup>.

Come hanno mostrato gli studi di Margrit Tröhler e Guido Kirsten, fenomeni ostentativi legati alla *mise en présence* dell'attore sono rilevabili anche in estetiche cinematografiche che hanno a che fare con la categoria di realismo<sup>110</sup>. I due studiosi si riferiscono in generale all'attitudine del film di mostrare se stesso e di ostentare alcune delle sue caratteristiche, ma essi pongono comunque al centro della loro osservazione proprio la *mise en présence* dell'attore come perno attorno al quale costruire un determinato effetto di realtà. Margrit Tröhler, in particolare, analizza in quello che lei stessa definisce «expressiven, ethnografischen Realismus» («realismo espressivo ed etnografico»), la *mise en présence* del corpo attoriale, e da qui riesce a delineare l'estetica propria a questo

<sup>108</sup> «Mit der Konstruktion eines psychologisch kohärenten *Handlungsraumes* wächst eine raumzeitliche Illusion herauf, die zur imaginativen Immersion, zum 'Eintauchen' einlädt», in *ivi*, p. 458. L'ostentazione costituirebbe quindi un prerequisito dell'attrazione, mentre l'immersione una conseguenza della narrazione. Oggetto di analisi sono alcune pellicole della cinematografia-attrazione contrapposte a un episodio di *Vampires* (Louis Feuillade 1915/1916 F).

<sup>109</sup> Sia nel primo che nel secondo caso, come vedremo, siamo di fronte a una configurazione ostentativa in quanto abbiamo a che fare con un topos narrativo, quello dell'ipnosi, che rimanda fortemente al rapporto tra dispositivo e spettatore o tra attore stesso e spettatore. Nel primo caso, l'ostentazione dei corpi mette in rilievo soprattutto il funzionamento del dispositivo, nel secondo mette in rilievo l'attore e il suo potere di trascinare lo spettatore all'interno della rappresentazione.

<sup>110</sup> Cfr. M. TRÖHLER, *Vom Schauwert zur Abstraktion. Filmische Bewegung des Denkens im Sichtbaren*, in AA.VV. (a cura di), *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*, Diaphanes, Zürich 2008, pp. 151-166 e G. KIRSTEN, *op. cit.*

genere e il compito a cui è chiamato l'attore stesso<sup>111</sup>. Le tracce più visibili della *mise en présence* del corpo, in cui risiede buona parte dell'attrazione visiva («Schauwert») del genere, secondo la studiosa, portano a leggere i corpi talora come un fenomeno di presenza pura, ai limiti dell'astratto, che trasforma le immagini in benjaminiane «Denkbilder»:

I personaggi sono percepiti più fortemente come fenomeni di presenza e meno nella loro psicologia, incorporano un pensiero in movimento, che trascende la lingua, e si concretizzano infine nelle forme del *non rappresentabile* sulla superficie del film<sup>112</sup>.

Presenza pura che è anche «materialità modulabile, che raggiunge nell'atto mediale e ostentativo della performance del film e del corpo un *effetto di autenticità*»<sup>113</sup>. Se le immagini diventano *Denkbilder*, infatti, gli attori sono invece modelli, la cui performance non è assorbita interamente dal personaggio ma rimane percepibile anche come puro e semplice lavoro fisico, provocando un effetto di autenticità dal carattere quasi etnografico. La visibilità del supporto (*Der Evidenzcharakter der fotografisch-analogen bewegten Bilder*) è posta inoltre in rilievo e costruisce la plasticità dei corpi cinematografici.

L'analisi delle emergenze più evidenti della *mise en présence*, delle configurazioni ostentative, ci restituisce quindi i modi dell'apparire del corpo performante e può rivelare la funzione di mediazione tra schermo e sala del corpo stesso. Si tratta questa volta di passare da una dimensione astratta o istituzionale della *mise en présence*, a una dimensione estetico-riflessiva, che si va ad aggiungere al nostro modello posto alla fine del capitolo. Non esiste una ricetta esatta per individuare tali configurazioni e soprattutto è difficile dare indicazioni precise avulse dall'oggetto filmico concreto e storicamente situato. Abbiamo comunque individuato alcuni dei momenti in cui la *mise en présence* del corpo del performer e del suo agire performativo potrebbero risultare particolarmente accentuati.

Nella cinematografia-attrazione ci troviamo di fronte a una messa in rilievo del corpo performante nel momento in cui il film fa esplicito riferimento, come spesso accade, a forme di presentificazione proprie di

<sup>111</sup> In particolare si sofferma sul film intitolato *Beau Travail* (Claire Denis 1998 F).

<sup>112</sup> «Liest man die Figuren stärker als Phänomene der Präsenz und weniger in ihrer Psychologie, verkörpern sie ein bewegliches Denken, das die Sprache umgeht, und konkretisieren letztlich Formen des *Nichtdarstellbaren* an der Oberfläche des Films», in M. TRÖHLER, *Vom Schauwert...*, cit., p. 151.

<sup>113</sup> «modulierbare Materialität, die im medialen und ostentativen Akt der Performance von Film und Körper einen *Authentizitätseffekt* erzeugt», in *ivi*, p. 161.



altri media. Gli esempi sono moltissimi ma privilegeremo soprattutto quelli che risultano interessanti per istituire successivamente dei confronti con il cinema della *seconde époque*. Prendiamo, come modello, i film in cui un quadro o una statua si animano, un topos molto diffuso che ritroveremo anche durante gli anni Dieci. Questi film fanno riferimento a una particolare forma di *mise en présence* del corpo, ovvero a quella propria della pittura o della scultura. La loro presenza nel film, lungi dal costituirsi come mera citazione o *divertissement*, rende invece alquanto evidente le qualità medialità della cinematografia-attrazione, la capacità del dispositivo di restituire il movimento dei corpi in immagine, perenne sogno (pigmalionico) dell'arte occidentale. L'impressione di realtà, di cui parlano i primi commentatori, nasce proprio dalla capacità del cinematografo di restituire con grande fedeltà il movimento ed è proprio su questo che giocano le prime pellicole.

Maestro in tal senso non poteva che essere lui, Georges Méliès, che nelle sue creazioni ripete all'infinito il topos del quadro o della statua che si anima. Le variazioni sul tema non si contano. Come hanno mostrato gli studi di Lynda Nead, il topos della statua o del quadro che si anima è ben presente nell'iconografia ottocentesca e da qui ha gioco facile a riversarsi nella cinematografia-attrazione<sup>114</sup>. Nel cinema di Méliès, oltre a statue e quadri, sono anche altri tipi di artefatti ad animarsi, come affiche pubblicitarie e carte da gioco. Pensiamo ad esempio a *Les cartes vivantes* (Star Film 1904 F) oppure a *Les affiches en goguette* (Star Film 1906 F). Come ha potuto scrivere la stessa Nead:

The number and inventiveness of Méliès's films on this theme suggest that it holds a special fascination for him and that he was drawn to its symbolic significant as a metaphor or animating power of film and to its focus on the relation between still and moving image<sup>115</sup>.

La capacità di restituire il movimento dell'immagine nelle prime pellicole della cinematografia-attrazione emerge anche grazie alla citazione di altre serie culturali, come il tableau vivant e la danza. Nel primo caso, la dinamica tra stasi e movimento dei corpi propria di

<sup>114</sup> L. NEAD, *The Haunted Gallery. Painting, Photography, Film, c. 1900*, Yale University Press, Haven 2007, pp. 45-107.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 96. Su tale tema è interessante anche leggere ciò che scrive Brigitte Peucker: «The early filmmaker's perplexed play upon the wholeness and fragmentation of the human body, its appearance and disappearance within the cinematic frame, its metamorphosis from "real" body to "mere" image and back again is nowhere in greater evidence than in the films of Georges Méliès», in B. PEUCKER, *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*, Princeton University Press, Princeton 1995, p. 21.

questo tipo di spettacolo dal vivo mette ancor di più in risalto la capacità del dispositivo cinematografico di restituire il movimento del rappresentato, creando affinità insospettabili tra queste due forme espressive<sup>116</sup>. L'effetto di presenza del performer, tipica del *tableau vivant*, è ricreato spesso pari pari dalla cinematografia-attrazione e costituisce sovente la principale attrazione della pellicola<sup>117</sup>. Il piacere spettatoriale passa attraverso il riconoscimento di una forma espressiva a lui conosciuta, ma nel contempo è provocato anche dalla meraviglia di fronte alle possibilità del dispositivo di animare il corpo in immagine, oltre che dalla bellezza, dall'armonia estetica e non ultimo dalla carica erotica del rappresentato<sup>118</sup>.

Anche la danza è una metafora del dispositivo delle attrazioni tanto da diventare uno dei soggetti cinematografici per eccellenza<sup>119</sup>. Un soggetto che si concentra sul puro movimento del visibile. Un caso emblematico è costituito dalle cosiddette danze serpentine che costituiscono uno dei principali numeri della cinematografia-attrazione<sup>120</sup>. La presenza del corpo e la performance appaiono subordinate a un progetto di ostentazione estetizzata del dispositivo. Un termine che sta a indicare il duplice e contraddittorio *Gestus* di molte delle vedute della cinematografia-attrazione, almeno nella cosiddetta fase del «sistema delle attrazioni mostrative», che consiste nel rivelare il funzionamento del

<sup>116</sup> Ad affrontare direttamente la fortuna del *tableau vivant* nella cinematografia-attrazione è tra gli altri Daniel Wiegand, che si è occupato della rimediazione di questa forma espressiva nell'ambito della cinematografia-attrazione e delle implicazioni riflessive che essa assume in questo processo. Cfr. D. WIEGAND, *Stillstand im Bewegungsbild. Intermediale Beziehungen zwischen Film und Tableaux Vivants um 1900*, in «Montage AV», XX, n. 2 (2011), pp. 41-54.

<sup>117</sup> Sulla performatività e l'effetto di presenza dell'immagine del *tableau vivant* cfr. B. BRANDL-RISI 'Tableau vivant' - *Die Wirklichkeit des Bildes in der Aufführung*, in L. SCHWARTZ (a cura di), *Bild-Performanz*, Wilhelm Fink, Paderborn 2011, pp. 285-304.

<sup>118</sup> D. WIEGAND, *Gebannte Bewegung. Tableaux Vivants und Früher Film in der Kultur der Moderne*, Schüren, Marburg 2016.

<sup>119</sup> K. KÖHLER, *Between the Old and the New Art of Movement. Dance and Cinematic Self-Reflexivity at the Intersections of Cinema's Past, Present and Future*, in L. QUARESIMA, V. RE (a cura di), *In the Very Beginning, At The Very End. On the History of Film Theories*, Forum, Udine 2010, pp. 195-203.

<sup>120</sup> Sui rapporti tra danza e cinematografia-attrazione cfr. L. GUIDO, *op. cit.* e C. MUSSER, *A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment. Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s*, in W. STRAUVEN (a cura di), *Cinema of Attraction Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, pp. 159-179. Charles Musser ha dimostrato come l'esibizione marcata del corpo nella cinematografia-attrazione potesse scaturire anche dalla dilatazione temporale della sua esposizione. Le danze serpentine, talora proiettate più volte di seguito, trasformavano il corpo in presenza pura.

dispositivo, la magia dell'immagine in movimento, ma nello stesso tempo di rivestirlo di una forma estetico-espressiva tradizionale<sup>121</sup>.

A partire da questi pochi casi, dal carattere esemplare, potremmo dire che l'ostentazione dei corpi nella cinematografia-attrazione serve a esaltare le qualità del dispositivo, ovvero le sue capacità di restituire l'impressione di movimento che è anche impressione di realtà nel suo stadio più elementare. Il corpo nella cinematografia-attrazione, soprattutto in una prima fase, è spesso uno strumento, un oggetto agito più che un soggetto agente<sup>122</sup>. La sua *mise en présence*, oltre a essere influenzata fortemente dalle serie culturali che informano l'estetica della cinematografia-attrazione, è strumentale quindi all'esibizione delle qualità del dispositivo. Certamente, il corpo è esso stesso un'attrazione, attira su di sé gli sguardi degli spettatori e delle spettatrici, ma attraverso la sua esibizione è il processo mediale nel suo divenire a diventare spesso il vero protagonista, la vera attrazione.

Nelle configurazioni ostentative della cinematografia-attrazione rientrano anche fenomeni che hanno a che fare con l'interpellazione o comunque con simulacri di interazioni comunicative tra schermo e sala<sup>123</sup>. Tra questi fenomeni è l'interpellazione attoriale, che si esprime soprattutto attraverso lo sguardo in macchina, a occupare un posto di rilievo ai primordi della storia del cinema. Si tratta di una configurazione ostentativa che nella cinematografia-attrazione appare alquanto convenzionale, che rimanda direttamente alla dimensione istituzionale della *mise en présence*. Nella cinematografia-attrazione, infatti, lo sguardo in macchina è un effetto di presenza che normalmente non arreca alcun disturbo allo spettatore coevo in quanto è previsto, anzi, quasi favorito dal dispositivo attrazionale stesso, che è caratterizzato, come sappiamo, da una forte continuità tra testo filmico e contesto spettacolare. Tuttavia, esso rivela quel dispositivo, di cui parla Naremore, che trasforma la performance sociale in performance cinematografica.

Lo sguardo in macchina è considerato l'iscrizione, nel tessuto del discorso, di un segno esplicito della sua destinazione, ma per noi è più che altro la messa in rilievo della presenza del frame cinematografico

<sup>121</sup> Distinguiamo, dunque, tra configurazioni ostentative della *mise en présence* e *Gestus* ostentativo del film, il secondo dei quali è comunque desumibile dall'analisi delle prime.

<sup>122</sup> Questa idea ritorna in N. DULAC, A. GAUDREAU, *Il principio e la fine... Tra fenachistoscopio e cinematografo. L'emergere di una nuova serie culturale*, in V. INNOCENTI, V. RE (a cura di), *Limina. Le soglie del film / Film's Thresholds*, Forum, Udine 2004, pp. 185-202.

<sup>123</sup> A tal proposito rimandiamo alla nota 51 dell'introduzione.

attraverso la sua rottura fittizia. Esso si può presentare come casuale o curioso, come nel caso dei dal vero; talora si configura come pura attrazione, pensiamo al famoso caso di *The Great Train Robbery* (Edison 1903 USA); altre volte può essere un espediente drammatico per riprodurre su grande schermo la tecnica dell'a parte, come nel caso delle comiche.

Una personalità che fa ampio utilizzo dell'ultima tipologia di sguardo in macchina è sempre George Méliès, che in molti dei suoi film si rivolge allo spettatore come se fosse su un palco teatrale. La sua presenza è davvero piena di significati e non si limita soltanto a riprodurre la figura del presentatore e dell'animatore dello spettacolo. Egli è il demiurgo che muove i fili della rappresentazione, ma è anche la personificazione dell'ostentatore delle diverse attrazioni delle sue pellicole, che spesso sono proprio corpi. Con Méliès performer abbiamo a che fare con un'ostentazione della *mise en présence* stessa, più che con una configurazione ostentativa, con una *mise en présence* al quadrato potremmo anche dire. Pensiamo almeno a *Les cartes vivantes* (1904), in cui davanti a un fondale dipinto troviamo una pedana decorata in stile impero sulla quale Méliès colloca una carta da gioco tutta bianca, grande quanto lui. La pellicola è giocata tutta sull'interpellazione insistita, che simula addirittura una dinamica dialogica, una conversazione audiovisiva tra schermo e sala<sup>124</sup>. Dopo aver collocato la carta sulla pedana, Méliès prende da un tavolino posto all'estremità del quadro una carta a grandezza naturale rappresentante un nove di picche. Dopo aver mostrato la piccola carta al pubblico e averne descritto a gesti il contenuto, finge, portandosi la mano all'orecchio e tendendo la testa verso la macchina da presa, di ricevere una risposta dal pubblico stesso che lamenta la scarsa visibilità della carta (Fig. I/1). Si avvicina allora alla macchina da presa, con lo sguardo rivolto sempre verso l'obiettivo e un'espressione alla ricerca di complicità, tendendo con il braccio proteso in avanti la carta verso la macchina da presa (Fig. I/2). Anche questa volta sembra giungere una risposta dal pubblico che appare non ancora soddisfatto della visibilità del mostrato. Dopo un cenno di scoraggiamento, con lo sguardo rivolto sempre verso l'obiettivo, comunica attraverso i gesti di voler ingrandire la carta (Figg. I/3-4):

<sup>124</sup> Sul concetto di "conversazione audiovisiva" in rapporto all'enunciazione cinematografica cfr. G. BETTETINI, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Bompiani, Milano 1984 e per una critica del concetto cfr. C. METZ, *op. cit.*, p. 21.



Figg. I/1-2-3-4

La carta s'ingrandisce per due volte e Méliès, infine, trasferisce i segni della stessa sulla carta bianca posta sullo sfondo. Da questo momento in avanti l'interpellazione si fa meno insistita ed è alternata dal tentativo di Méliès di indirizzare lo sguardo dello spettatore verso i trucchi e le sostituzioni della carta che ora non si trova più in mano sua: Méliès diviene una sorta di indicatore di ciò che il corpo del film esibisce. Lo sguardo in macchina e in generale l'interpellazione gestuale in Méliès è, quindi, dapprima lo strumento per ricercare una complicità, per simulare un dialogo con il proprio pubblico e in seguito diviene un atto teso a mantenere viva questa complicità al fine di dirigere sia la rappresentazione, sia la *mise en présence* di corpi e di oggetti. Lo sguardo in macchina diviene un invito rivolto al pubblico a farsi guidare alla scoperta delle meraviglie del mostrato. Se pensiamo al fatto che nelle sue pellicole i corpi inanimati prendono vita, possiamo davvero dire che Méliès performer è l'incarnazione cinematografica del mito pigmalionico (Figg. I/5-6-7-8):



Figg. I/5-6-7-8

Un mito che è esplicitamente citato nel film intitolato *Pygmalion et Galathée* (Star Film 1899 F), una pellicola che per François De la Bretèque non è altro che la metafora dell'autore francese come creatore e animatore d'immagini<sup>125</sup>. Lo scopo di Méliès come ostentatore è quello di esibire le qualità del dispositivo cinematografico e, nello stesso tempo, il suo ruolo di creatore di vedute animate.

La cinematografia-attrazione è caratterizzata da un grado di riflessività particolare. Questa riflessività può rivelarsi il più delle volte latente, come nel caso delle statue o delle immagini che si animano, oppure può esprimersi con più forza attraverso delle scelte tematiche. Molte pellicole della cinematografia-attrazione tematizzano infatti la produzione cinematografica o l'esperienza che di essa ne fa lo spettatore, esse si possono definire quindi come autotematiche («autothematisch»)<sup>126</sup>. Esse

<sup>125</sup> F. DE LA BRETEQUE, *Mythographie de Georges Méliès ou les caprices des dieux*, in J. MALTHÊTE, M. MARIE (a cura di), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris 1997, pp. 285-306.

<sup>126</sup> J. SCHWEINITZ, 'Wie im Kino!' Die autothematische Welle im frühen Tonfilm. Fi-

non fanno mistero di essere cinema, di essere una messa in scena in presenza di un dispositivo di registrazione, e molto spesso non fanno neppure mistero del fatto che i protagonisti della stessa messa in scena sono dei performer che vestono i panni di una maschera o di un personaggio. Queste pellicole mettono in mostra il loro status cinematografico, per questo le definiamo come riflessive («selbstreflexiv»), ma facendo ciò molto spesso, appunto, mettono in mostra anche lo status di performer di chi ne è protagonista. In questo senso gli episodi autotematici, riflessivi possono definirsi sovente come configurazioni ostentative, come effetti di presenza esibiti del performer, tracce evidenti che rivelano il gioco performativo. In questi casi, le configurazioni ostentative assomigliano ai casi di enunciazione enunciata individuati da Christian Metz.

I casi sono numerosi e riguardano sia l'esperienza spettatoriale, sia la produzione del film stesso<sup>127</sup>. Nel caso di Max Linder, una delle «picture personalities» più popolari dell'epoca del muto, la riflessività, le componenti metacinematografica o metaperformativa, emergono dalle pieghe della narrazione e ricordano incessantemente allo spettatore di trovarsi di fronte alla performance di un *comédien*. Pensiamo almeno a *Un mari jaloux* (Pathé 1914 F), in cui ritroviamo il motivo autotematico, oppure a *Max joue le drame* (Pathé 1914 F), in cui all'omaggio all'arte teatrale, si aggiunge, come per i due titoli precedenti, un episodio di performance nella performance<sup>128</sup>.

Uno dei film più straordinari è *Les débuts de Max au cinéma* (Pathé 1910 F), uno dei tanti titoli in cui altri media o il cinema stesso sono citati esplicitamente. Il film apre con una scena in cui il personaggio, meglio, il *tipo* interpretato da Max Linder<sup>129</sup>, Max, fa visita all'impegnatissimo produttore Charles Pathé per consegnargli la sua lettera di raccomandazione (Fig. I/9). Dopo essere stato rimbalzato negli uffici di altri due dirigenti della casa di produzione francese, è chiamato finalmente dal secondo ad affrontare su due piedi un provino

*gurationen des Selbstreflexiven*, in T. KOEBNER (a cura di), *Diesseits der Dämonischen Leinwand. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*, Edition Text + Kritik, München 2003, p. 374, pp. 373-392.

<sup>127</sup> Pensiamo soltanto a *The Countryman and the Cinematograph* (Robert W. Paul 1901 GB) *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edison 1902 USA) oppure a una pellicola più tarda come *Tontolini è triste* (Cines 1911 I).

<sup>128</sup> La vocazione intermediale di Max Linder si rivela in film quali *Max fait de la photo* (Pathé 1913 F), *Max virtuose* (Pathé 1913 F).

<sup>129</sup> Cfr. T. KUCHENBUCH, *Einleitung. Max Linder - der bekannte Unbekannte*, in T. KUCHENBUCH (a cura di), *Max Linder. Ein früherer Star*, in «Maske und Kothurn», LIV, n. 1-2 (2008), pp. 15-20.

con un rude direttore artistico della casa, interpretato da Louis Gasnier. Sullo sfondo di due manifesti relativi a due pellicole Pathé e dopo la breve lettura di un testo, Max comincia a declamarlo con gestualità magniloquente (Fig. I/10), prossima al registro tragico (in contraddizione con il suo modo consueto di recitare controllato e aggraziato), al che il direttore artistico si dimostra insoddisfatto e dà indicazioni a Max affinché reimposti la cifra stilistica.



Figg. I/9-10

Max è chiamato dapprima a sollevare una sedia e a simulare goffamente una danza galante, in seguito, a compiere delle capriole che non sembrano appartenere al meglio del suo repertorio e, infine, a reagire con smorfie a un sonoro schiaffo infertogli dal suo crudele esaminatore (Figg. I/11-12).



Figg. I/11-12

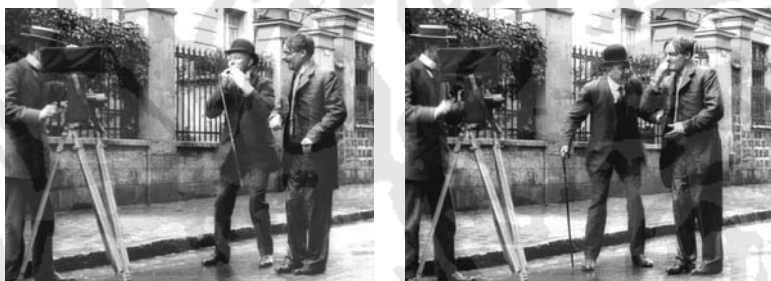
Il provino non sembra essere dei migliori ma Max è comunque assunto. Un commesso Pathé, infatti, gli recapita di persona una lettera che annuncia il buon esito della sua prova. Nella veduta successiva



vediamo Max cimentarsi con le riprese del film nel film. Si tratta di un totale in interno con due attrici che interpretano rispettivamente le non proprio amorevoli moglie e suocera del protagonista del film nel film. I tre personaggi-attori sono colti nel momento in cui stanno ricevendo le istruzioni dal direttore artistico, come svelato dalla direttrice degli sguardi rivolta fuori campo e leggermente inclinata rispetto alla posizione della macchina da presa, da cenni d'assenso con la testa e dal conseguente abbozzo di alcuni gesti da parte degli attori. In seguito, sempre in totale e senza uno stacco, cominciano le riprese. Max esce dal campo, la moglie e la suocera si mostrano impazienti per la sua assenza. Dopo che la moglie ha dato uno sguardo dalla finestra per controllare l'arrivo del marito, Max rientra in campo da dove era uscito e si siede al tavolo. Moglie e suocera vogliono sapere le ragioni del ritardo e Max, dopo aver guardato in direzione del direttore di scena, come per cercare un suo cenno d'assenso, comincia a spiegarsi. Le ragioni addotte non sembrano comunque sufficienti per evitare uno schiaffo da parte della moglie, un piatto in testa da parte della suocera e la successiva defenestrazione. Max precipita dalla finestra e la veduta successiva mostra la parte finale della caduta sul marciapiede antistante la casa e lo stesso direttore di scena, che lo aveva esaminato al lavoro, al fianco di una macchina da presa azionata da un operatore. Le vedute successive, con un procedimento di montaggio alternato dal ritmo serrato, mostrano rispettivamente: 1) la moglie e la suocera nell'atto di scagliare un materasso dalla finestra; 2) il materasso che colpisce il povero Max mentre cerca di rialzarsi; 3) moglie e suocera nell'atto di gettare dalla finestra il tavolo con tutte le stoviglie; 4) Max che, appena rialzatosi e con il materasso ancora sul groppone, è colpito dal tavolo e rovesciato a terra una terza volta; 5) moglie e suocera nell'atto di gettare un'intera credenza; 6) l'ennesimo colpo inferto a Max dagli oggetti lanciati giù dalla finestra e l'ennesima caduta a terra.

Come se non bastasse, una volta che Max è di nuovo in piedi giunge un uomo che visibilmente alterato per la situazione caotica venutasi a creare, inaspettatamente, lo schiaffeggia e viene a sua volta schiaffeggiato da Max. Prende avvio così una vera e propria lite che prosegue con Max e il suo avversario avvinghiati e rotolanti a terra lungo la strada, continua con l'atterramento di un ciclista da parte dei due riottosi e culmina con un netturbino che li inzuppa d'acqua per mezzo di un tubo da giardino. Regista e operatore seguono il povero protagonista per filmare tutti gli inattesi accidenti del protagonista e giungono nei pressi di Max nel momento in cui lui è tutto fradicio e il suo rivale si è dileguato. Il re-

calcitrante Max è invitato con veemenza dal regista a compiere un atto di interpellazione verso il pubblico rivolgendolo lo sguardo verso la macchina da presa e mimando l'atto di un bacio con le mani (Fig. I/13)<sup>130</sup>. Il film nel film prosegue con Max che, ancora sconvolto dall'accaduto, si rivolge controvoglia alla macchina da presa mimando l'atto del baciare, con un ulteriore invito da parte del regista a ripetere l'azione con più decisione e con un sorriso sulle labbra e termina con la conseguente ribellione di Max che, sfinito, schiaffeggia il suo aguzzino (Fig. I/14).



Figg. I/13-14

In questa pellicola c'è tutta la consapevolezza di Max Linder come performer cinematografico di essere al centro dell'interesse delle sue pellicole, ma nel contempo di essere imbrigliato nel dispositivo attrazionale. Una pellicola densa di significati, che fa riflettere e riflette essa stessa sulla condizione del performer della origini. Un performer costretto a confrontarsi con un reclutamento a dir poco improvvisato e non professionale, a cui sono richieste abilità più fisiche che espressive, in balia del caso, degli umori del regista o dell'operatore e dell'improvvisazione, portato ad ammicciare platealmente per ottenere i favori del pubblico. Un'ostentazione operata attraverso la rappresentazione dell'industria cinematografica nascente, delle sue pratiche e soprattutto attraverso la rappresentazione dell'evento cinematografico e della performance cinematografica nel loro farsi<sup>131</sup>.

<sup>130</sup> Su tale tipologia d'interpellazione assai comune nella cinematografia-attrazione cfr. L. BELLOÏ, *Le regard retourné*, Klincksieck, Paris 2001, pp. 263-385.

<sup>131</sup> André Gaudreault e Germaine Lacasse hanno interpretato questa opera come specchio del tentativo del cinema di affermarsi come serie culturale autonoma. Rimandiamo a questo saggio anche per un esame approfondito delle riflessività della pellicola. Cfr. A. GAUDREULT, G. LACASSE, *Série culturelle et réflexivité cinématographique au*

Max Linder nel 1910 è una delle personalità più apprezzate e riconosciute dal pubblico del grande schermo, una *picture personality*, appunto, uno degli artisti più remunerati della cinematografia-attrazione. Il corpo con Max Linder (e gli altri comici delle origini) diviene la principale attrazione e il principale medium espressivo dell'evento cinematografico. Ma egli è, come ha scritto Heinz-B. Heller, in riferimento soprattutto a questo e ad altri film, un *performer* più che *actor*, in quanto caratterizzato nella maggior parte dei suoi film, e in maniera ancora più marcata e riflessiva in *Les débuts de Max au cinéma*, da un serie di elementi: una trasparenza del ruolo interpretato attraverso cambi repentini e riconoscibili dello stesso e vere e proprie fughe dall'universo diegetico; da qualità autoreferenziali della tipizzazione o della caratterizzazione attraverso una gestualità, una mimica, un costume e degli accessori che sembrano sempre eccedere l'universo diegetico; da un'azione condotta in un contesto che rivela il suo carattere artificioso e anti-illusionista e, infine, da una marcata tendenza alla riflessività mediale<sup>132</sup>. *Les débuts de Max au cinéma* è un'opera emblematica di Linder, che segna uno dei punti più alti della performatività delle origini e, contemporaneamente, è una dimostrazione del funzionamento della stessa come protesi del dispositivo attrazionale. Un film, potremmo dire, che chiude simbolicamente la stagione della cinematografia-attrazione, facendone quasi una *summa*, e ne apre una seconda, la stagione dell'attore cinematografico, la stagione del cinema della *seconde époque*.

#### 4. La lettura, lo sguardo e la prassi spettatoriali

Finora ci siamo occupati di produzione performativa e di *mise en présence* e, soltanto in misura minore, di ricezione. Il tema della ricezione, è una questione alquanto complicata ed è per noi impossibile affrontarne tutti i risvolti e risolvere tutte le problematiche che questa solleva<sup>133</sup>. Tuttavia, abbiamo individuato tre macrocategorie fonda-

*tournant des années 1910 [chez Linder, notamment]*, in AA.VV. (a cura di), *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent - Réflexivité, migrations, intermédialité*, L'Harmattan, Paris 2012, pp. 15-24.

<sup>132</sup> H. HELLER, *art. cit.*, p. 29.

<sup>133</sup> Non potremo occuparci di risposte neuronali dello spettatore, ad esempio, né approfondire aspetti di natura psicoanalitica, antropologica o di genere. Il termine "ricezione", inoltre, non va qui inteso nel suo mero significato semiotico, non riguarda quindi soltanto l'atto interpretativo, ma ha a che fare anche con le emozioni, le percezioni, gli atteggiamenti dello spettatore di fronte al performer cinematografico.

mentali per poterci quantomeno orientare nel rapporto tra spettatore e corpo performante e per non assolutizzare l'esperienza dello spettatore cinematografico inscritta nel corpo del film.

La prima di queste categorie è quella della lettura che uno spettatore fa di una performance. Non occorre scomodare Roger Odin per comprendere che la ricezione di una performance cinematografica può differire dalla produzione della stessa. Come ricorda Schoenmakers, «it is striking that no differences are made between production and reception in acting theories»<sup>134</sup>. Lo studioso non cita esplicitamente la semio-pragmatica, ma ne riprende in parte l'assunto principale quando parla esplicitamente di «co-producing function» dello spettatore nella comunicazione teatrale e in quella cinematografica<sup>135</sup>. Schoenmakers cita, a mo' di esempio, le ricerche teatrologiche di Wekwerth, che è riuscito a dimostrare come gli spettatori siano spinti talora a dare senso a una performance completamente priva di qualsiasi volontà rappresentativa<sup>136</sup>. Come corrispettivo cinematografico, Schoenmakers cita invece le ricerche di Kulešov, in particolare l'esperimento condotto con l'attore russo Ivan Mozzuchin, che notoriamente porterà alla teorizzazione dell'effetto Kulešov. Si tratta di una delle più folgoranti dimostrazioni delle possibilità del montaggio, della sua capacità di produrre significazione per addizione di inquadrature, una dimostrazione del potere della *mise en présence* del montaggio, potremmo dire noi. Se lo guardassimo da un'altra prospettiva, questo esperimento dimostra però anche l'importanza della ricezione, chiamata a dare un senso a un'espressione dell'attore la cui intenzione era neutra. L'esperimento è noto: il cineasta russo, combinando un primo piano di Ivan Mozzuchin a singole inquadrature differenti, senza alcuna relazione con esso, dimostrò come gli spettatori attribuissero di volta in volta un'intenzione espressiva differente al volto dell'attore. Immaginazione spettatoriale e frame cinematografico (o teatrale), in questi casi, cooperano per "costruire" la performance. La sovradeterminazione del senso della performance o, al

<sup>134</sup> H. SCHOENMAKERS, *art. cit.*, p. 388.

<sup>135</sup> In realtà Roger Odin afferma che non c'è comunicazione diretta tra un testo e la sua ricezione, ma soltanto uno spazio comunicativo condiviso in cui abbiamo una produzione testuale da una parte e diverse letture dall'altra. Cfr. R. ODIN, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble 2011.

<sup>136</sup> Wekwerth, per la sua ricerca, fece un esperimento con alcuni studenti di teatro. Egli chiese dapprima a uno degli aspiranti attori di stare fermo sul palco e di non fare esattamente nulla, in seguito invitò altri componenti della classe a leggere questa performance. Gli studenti chiamati a interpretare attribuirono al loro collega le più svariate intenzioni.

contrario, l'incapacità di leggerne gli aspetti che denunciano la finzione può portare talora a una sua lettura falsata.

I casi di palese sfasamento tra produzione e ricezione performative non sono però così comuni. A inizio Novecento, come noto, abbiamo una quantità spropositata di finti *dal vero*, di attualità ricostruite, che mettono a dura prova anche lo spettatore più attento. È il caso soprattutto delle pellicole di guerra che per motivi talora propagandistici, talora economici, talora spettacolari, sono messe in scena dall'operatore<sup>137</sup>. Gli storici del cinema sono ormai da tempo avvezzi a questo genere di falsature, alcune volte messe in scena in buona fede, magari per offrire una migliore versione dei fatti<sup>138</sup>, altre volte invece con l'intento di ingannare letteralmente lo spettatore per i più svariati motivi. Nel film intitolato *Rigadin aux Balkanes* (Georges Monca 1912 F) abbiamo la parodia di queste pratiche, della cui esistenza lo spettatore medio d'inizio anni Dieci è oramai cosciente. In questa gustosa comica, Rigadin si fa assumere come operatore e inscena in maniera alquanto goffa delle attualità di guerra con finti soldati inesperti e impacciati. L'effetto comico nasce proprio dalle vistose falle nella verosimiglianza della rappresentazione e delle performance che denunciano in maniera palese la natura *fake* di quanto è stato girato. Nei casi di finte attualità messe in scena è l'istituzione che si propone di orientare lo spettatore verso una lettura fallace. Nel caso di questa comica è invece l'istituzione stessa, che si propone, tra le altre cose, di educare lo spettatore alla lettura corretta del visibile.

Nel contesto della cinematografia-attrazione, soprattutto prima della sedentarizzazione dello spettacolo cinematografico, l'istituzione cinematografica è assai debole, ma cerca di impegnarsi comunque e a suo modo per orientare la ricezione dello spettatore. Ci riferiamo in particolare ai titoli dell'epoca che raccontano dello spettatore poco avveduto di fronte all'effetto di realtà delle immagini in movimento. Con *The Countryman and the Cinematograph* (Robert W. Paul 1901 GB), *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edison 1902 USA) e i suoi omologhi siamo confrontati con degli esempi, non tanto di uno sfasamento tra produzione e lettura della performance, ma di una lettura completamente errata del frame performativo. In queste pellicole l'effetto di presenza diviene, agli occhi del villico protagonista, presenza pura e vivente del rappresentato.

<sup>137</sup> Sul rapporto tra prima guerra mondiale e cinema cfr. S. PESENTI CAMPAGNONI, *WWI La guerra sepolta, I film girati al fronte tra documentazione, attualità e spettacolo*, Università degli Studi di Torino, Torino 2013.

<sup>138</sup> Cfr. F. KESSLER, *The cinema of attraction...*, cit.

Questi titoli fanno parte di una mitologia delle origini che, appunto, la dice lunga sui primi tentativi di problematizzare, disciplinare e orientare la ricezione. Uncle Josh e gli altri «rube» sono sempliciotti la cui lettura errata dell'immagine nel suo complesso, frutto di un'ingenuità incredibile, li porta a confondere la rappresentazione cinematografica con la realtà. I commentatori di *Uncle Josh at the Moving Picture Show* sono tanti e hanno mostrato tutta la sua ricchezza riflessiva, talora in maniera proverbiale, ma nessuno di loro si è soffermato più di quel tanto sul fatto che il protagonista è portato a confondersi non soltanto dall'effetto di realtà dell'immagine in movimento, che emerge soprattutto nella rappresentazione della scena mitica del treno del film *Black Diamond Express I* (Edison 1896 USA) che sembra essere sul punto di travolgere lo spettatore, ma anche dal modo di presentare le performance delle altre due pellicole – *Parisian Dancer* (Edison 1897 USA) e *The Country Couple* (Edison 1897 USA) – che ricalca quella del teatro, del vaudeville<sup>139</sup>. I performer di queste pellicole e il contesto in cui sono inseriti sono infatti in rapporto proporzionale con l'universo diegetico in cui si muove il protagonista. L'effetto non è casuale, altrimenti non si spiegherebbero le corrispondenze cromatiche e prospettiche tra il palco sul quale si agita Josh e quello su cui si muovono i tre performer stessi. Josh stesso è un tipo, quasi una maschera, che proviene proprio dal vaudeville, come ha mostrato Miriam Hansen<sup>140</sup>. Ciò che inganna questo personaggio sono immagini realmente prodotte e presenti all'interno del catalogo di Edison ed è quindi chiaro l'intento autopromozionale: ciò che inganna Josh non è soltanto il realismo dell'immagine fotografica in movimento, ma anche la *mise en présence* delle due vedute che aprono e chiudono il mini-spettacolo che ricalca perfettamente quella dello spettacolo di vaudeville.

La sovradeterminazione dell'intenzione performativa, la lettura fallace della performance o del frame performativo sono fenomeni interessanti ma non costituiscono certo la norma, quanto piuttosto l'eccezione. Tuttavia, questi esempi dimostrano quanto sia importante il momento della ricezione nel modello che abbiamo approntato.

Il secondo aspetto che abbiamo individuato è quello relativo allo sguardo dello spettatore. Nella fattispecie, abbiamo analizzato, in aper-

<sup>139</sup> Per una bibliografia su questo film si rimanda a T. ELSAESSER, *Archäologien der Interaktivität. Frühes Kino, Narrativität und Zuschauerschaft* in I. SCHENK, IMBERT, M. TRÖHLER, Y. ZIMMERMANN (a cura di), *Film - Kino - Zuschauer: Filmrezeption / Film - Cinema - Spectator*, Schüren, Marburg 2012, pp. 137-157.

<sup>140</sup> M. HANSEN, *op. cit.*, pp. 25-30.

tura di capitolo, le differenti descrizioni delle prime pellicole Lumière da parte di alcuni commentatori. Nel caso delle descrizioni di Gor'kij, abbiamo notato come il russo descriva i corpi che si muovono sullo schermo come pallide ombre, fantasmi, creature che sembrano abitare un'altra dimensione rispetto a quella del reale. Una descrizione che abbiamo visto essere contraddetta da molti dei commentatori della prima ora che, insieme al russo, sono stati testimoni delle prime proiezioni cinematografiche. Le creature dello schermo sono, per Gor'kij, a prescindere dalla dimensione documentaristica in cui agiscono, incorporee, larve fluttuanti e fantasmatiche. Potremmo spiegare il tutto con una scarsa qualità della proiezione, ma è Yuri Tsivian a darci un'altra interpretazione più convincente e suffragata da una ricerca approfondita: la descrizione di Gor'kij dipende nientemeno che da Gor'kij stesso. Nel caso dello scrittore russo, infatti, la *mise en présence* dei corpi è pesantemente condizionata, o contrastata, dalle coordinate simboliste del suo sguardo. È lo scrittore russo, infatti, che vede ciò che sembra essere completamente opposto all'effetto di realtà descritto dai primi commentatori e divenuto mitologia nelle successive vedute. Il suo sguardo lo porta a percepire presenze defamiliarizzanti, perturbanti, quasi sul punto di diventare astrazione: Gor'kij scrittore non è simbolista, ma il Gor'kij spettatore non appare scevro da tali influenze. La prosa metaforica e fantastica, che descrive le figure dello schermo, ricalca quella del movimento letterario russo. È sempre Tsivian ad analizzare questo sguardo che appartiene a un determinato gruppo sociale, quello del ceto urbano russo educato<sup>141</sup>.

Per questo motivo, quando si descrive la *mise en présence*, che può essere considerata anche come l'iscrizione nel corpo del film e nelle sue protesi dei modi dell'esperienza del corpo cinematografico da parte dello spettatore, occorre tener presente le possibili differenti risposte dello spettatore stesso e persino la sua capacità di non sottostare a tali iscrizioni e di sfuggirvi anche in direzioni completamente opposte. L'esperienza dello spettatore può corrispondere alla *mise en présence*, la può negoziare oppure può addirittura configurarsi come oppositiva<sup>142</sup>.

A partire dall'esempio di Gor'kij, potremmo descrivere lo sguardo dello spettatore in funzione della performance cinematografica. Lo

<sup>141</sup> Y. TSIVIAN, *Early Cinema...*, cit., pp. 135-161.

<sup>142</sup> Il nostro riferimento in questo caso è relativo alle teorie di Stuart Hall anche se le sue analisi relative alla ricezione hanno più a che fare con la componente ideologica. Cfr. S. HALL, *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, 1973, in S. DURING, *The Cultural Studies Reader*, Routledge, London-New York 1993, pp. 90-103.

sguardo spettatoriale è costituito da un fascio di condizionamenti filosofici, fenomenologici, ideologici, percettivi, sensoriali che interagisce con la *mise en présence* del corpo performante e influisce sulla ricezione del corpo cinematografico. Lo sguardo spettatoriale è una lente che talora può deformare ciò che vede: la produzione performativa o, più spesso, la sua *mise en présence*. Lo sguardo influenza aspetti differenti della ricezione performativa, in particolare quelli legati alla percezione. La predisposizione di Gor'kij fa sì che l'apparente innocuità delle vedute Lumière si smarrisca completamente, tanto che i corpi rappresentati sembrano perdere consistenza e appartenere a una dimensione altra rispetto a quella indessicale. Questo aspetto non contraddice la lettura di André Gaudreault relativa alla continuità tra cinematografia-attrazione e serie culturali precedenti, ma ci spinge a non escludere gli aspetti di novità connessi con il dispositivo cinematografico. Aspetti di novità celati sotto forme di rappresentazione già conosciute da buona parte degli spettatori, ma comunque sempre pronti a emergere dalla cortina rassicurante della serie culturale di riferimento.

Luca Mazzei è riuscito, tra gli altri, a rintracciare nelle testimonianze dei primi spettatori gli elementi più perturbanti dell'esperienza cinematografica, ciò che sfugge dalla dimensione rassicurante del già visto. Anch'egli parla di sguardi, o meglio, di «visioni cinematografiche»<sup>143</sup>, che portano lo spettatore a percepire universi filmici fuori dall'ordinario. Nel contesto italiano, Mazzei ha catalogato, se così si può dire, differenti tipologie di visioni cinematografiche, di sguardi, e tra questi ne ha individuata una, definita come «visione dolorosa»<sup>144</sup>, che è simile, come lui stesso riconosce, a quella che appartiene a Gor'kij. Lo studioso scrive:

Che il cinema d'altronde corrispondesse a un'epifania dell'orribile, e della sua più chiara manifestazione terrena, cioè al passaggio dallo stato di vita a quello di morte, ce lo ricordano, ancor oggi, oltre alle tantissime emergenze del gustoso racconto di De Amicis [...] anche numerosissimi altri testi. Citando tra i tanti: il famoso reportage del 1896 di I.M. Pacatus (alias Maxim Gork'ij) da un cinema di Niznj Novgorod, ma anche, di nuovo, la poesia di Campana [...]; oppure, rimanendo in Italia e spostandosi su di un versante giornalistico, il fondo pubblicato su 'Il Secolo' del 28 marzo 1908 da Ignazio Cappa, un articolo dove il giornalista, accennando alle visioni dello schermo, parlava esplicita-

<sup>143</sup> L. MAZZEI, *Amor de terra loindana: appunti su metamorfosi e visione cinematografica nei racconti degli spettatori italiani 1906-1914*, in A. AUTELITANO, V. RE (a cura di), *Il racconto del film. La novellizzazione. Dal catalogo al trailer*, Forum, Udine 2006, pp. 427-438.

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 431.



mente di 'figure tremanti, che si agitano in una specie di realtà e di incubo', ben ricordando subito dopo come il cinema fosse, in fondo, una 'costruzione chimica dell'orribile'<sup>145</sup>.

Quello che ci insegnano Tsivian e Mazzei è che lo sguardo, pur possedendo una dimensione soggettiva e individuale, è comunque una caratteristica sovente condivisa da soggetti appartenenti o a un medesimo *milieu* culturale oppure ad ambienti culturalmente simili. Non è sempre facile andare alla ricerca di testimonianze, come quelle del russo, così lucide da restituirci frammenti significativi relativi allo sguardo e ancora meno riuscire a coglierne gli aspetti che influenzano la ricezione della performance cinematografica. Tuttavia, nell'ultimo capitolo ritorneremo ancora su questo argomento, occupandoci di alcune testimonianze altrettanto straordinarie da questo punto di vista che riguardano soprattutto l'attore della *seconde époque*.

Un ultimo aspetto, che consideriamo fondamentale per valutare la ricezione della performance cinematografica, è quello della prassi spettatoriale. Un termine, anche questo, che comprende numerosi aspetti del comportamento dello spettatore e della spettatrice. Come prima cosa, occorre dire che a influenzare il comportamento spettatoriale sono i contesti istituzionali. Come ha scritto Sirois-Trahan, non è solo il corpo dell'attore a essere messo in presenza ma anche quello dello spettatore. La presenza dello spettatore al cospetto dell'attore è quindi mediata dal film e dall'istituzione nel suo complesso. Durante i primi anni di vita del cinema, come abbiamo più volte ripetuto, i contesti dello spettacolo cinematografico variano e impongono differenti pratiche spettatoriali. Lo spettatore di spettacoli itineranti non è lo stesso di quello che assiste alla proiezione di pellicole al termine di uno spettacolo di varietà o durante una fiera annuale. Con l'introduzione delle prime sale, invece, comincia un veloce processo di regolamentazione e di disciplinamento dello spettatore. L'istituzione comincia a imporre delle regole di ricezione condivise e meglio pianificate. Potremmo dire che il cinema, a mano a mano che si istituzionalizza, impone dei percorsi sempre più definiti allo spettatore, un po' come avviene tra il contesto urbano e il pedone secondo De Certeau. Come ha scritto lo studioso, infatti, lo sviluppo inesorabile della città moderna porta con sé un processo di definizione di alcune «strategie», da parte delle istituzioni che la compongono, volte a imporre al cittadino-pedone dei percorsi ben definiti<sup>146</sup>.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 432.

<sup>146</sup> M. DE CERTEAU, *op. cit.*, pp. 57-63.

Nel capitolo intitolato «camminare in città», De Certeau descrive il contesto urbano come una realtà generata dall'interazione strategica di governi, corporazioni e altri enti istituzionali, che cercano di pianificare le città come un tutt'uno, che creano dei percorsi e delle abitabilità prestabilite<sup>147</sup>. Per contrasto invece, un pedone che procede a livello stradale, si sposta in modi tattici, mai pienamente determinati dalla pianificazione definita delle istituzioni, operando scorciatoie o vagando senza meta in opposizione all'impostazione utilitaria delle griglie stradali. La stessa cosa avviene tra l'istituzione cinematografica (governata da differenti forze) e lo spettatore: la prima cercherà di mettere in atto delle strategie per guidare il percorso ricettivo dello spettatore, mentre il secondo, metterà in atto delle tattiche per personalizzare, per quanto possibile, la sua esperienza di visione e, con essa, il suo rapporto peculiare con i corpi cinematografici.

La ricezione è l'ultimo degli aspetti che, nei limiti del possibile, dovrebbe essere tenuto in considerazione nell'analisi di una performance. Con questi esempi non crediamo di aver esaurito tutte i problemi relativi alla ricezione performativa e soprattutto relativi all'interazione tra quest'ultima, la *mise en présence* e la produzione performativa. Tuttavia, pensiamo di aver chiarito quantomeno che qualsiasi analisi non può prescindere dalla considerazione di questi tre momenti o, quantomeno, deve considerarli come variabili isolabili soltanto per opportunità analitica.

Nei successivi capitoli svilupperemo ulteriormente il nostro modello di analisi e soprattutto torneremo ad operare attraverso un corpo a corpo con differenti testi e paratesti. Nel prossimo capitolo, invece, affronteremo il passaggio dalla cinematografia-attrazione al cinema della *seconde époque*, entreremo quindi nel vivo di quel processo che abbiamo definito come la scoperta dell'attore e osserveremo i cambiamenti istituzionali intercorsi.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

## *I. Il modello di analisi performativa*

### PRODUZIONE

PERFORMANCE ALEATORIA E INCONSAPEVOLE

PERFORMANCE ALEATORIA E CONSAPEVOLE

PERFORMANCE PRESENTAZIONALE

PERFORMANCE LIMINARE

PERFORMANCE SEMPLICE

PERFORMANCE COMPLESSA

### MISE EN PRÉSENCE

DIMENSIONE ASTRATTA (OSTENSIONE)

DIMENSIONE ISTITUZIONALE

DIMENSIONE ESTETICO-RIFLESSIVA (CONFIGURAZIONI OSTENTATIVE)

### RICEZIONE

LETTURA

SGUARDO

PRASSI SPETTATORIALE



## Capitolo Secondo

### La trasformazione del cinema in Europa

#### 1. *Prima della rivoluzione, ovvero la sedentarizzazione dell'esperienza filmica*

Nel 1992, Ben Vautier, artista di origini romande, inaugura il padiglione svizzero dell'esposizione mondiale a Siviglia con lo slogan «La Suisse n'existe pas». La frase suscitò forti clamori nella Confederazione e riaccese nel paese il dibattito intorno all'identità nazionale svizzera. In un saggio del 2001, dedicato all'immagine della cinematografia svizzera nelle principali storie del cinema internazionali, Thomas Christen dichiara, parafrasando il connazionale, che «la cinématographie Suisse n'existe pas»<sup>1</sup>. Il titolo del contributo, altrettanto provocatorio, è testimone del fatto che del cinema svizzero in ambito internazionale si conosce (o si conosceva) davvero poco. Infatti, ad eccezione del Groupe 5, ovvero quel gruppo francofono che potrebbe essere considerato come la Nouvelle vague elvetica, è stato scritto poco o nulla sulla Svizzera nelle storie del cinema generaliste.

I motivi di una tale assenza sono molteplici e di certo rispecchiano anche la storica debolezza di un contesto produttivo che si è affermato tardi rispetto ad altri paesi europei e non è mai riuscito, almeno fino a poco tempo fa, a esportare molte opere al di fuori dei confini nazionali. L'esigenza di creare un sistema produttivo nazionale è stata avvertita sin da subito da parte degli addetti ai lavori, ma i vari tentativi succedutisi non hanno portato a risultati quantitativamente significativi lungo tutta l'epoca del muto e anche oltre<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> T. CHRISTEN, *La (cinématographie) Suisse n'existe pas! Das Bild des Schweizer Films in den internationalen Filmgeschichten*, in V. HEDIGER, J. SAHLI, A. SCHNEIDER, M. TRÖHLER (a cura di), *Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz. Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*, Schüren, Marburg 2001, pp. 237-249.

<sup>2</sup> Cfr. H. MANZ, *Zur Frühgeschichte des Kinogewerbes in der Schweiz*, in AA.VV., *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz: 1918-1968. Fünfzig Jahre Allgemeine «Kinema»ographen Aktiengesellschaft, Allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft*,

A dispetto di ciò o forse proprio per questa sua debolezza endemica dal punto di vista produttivo, la Svizzera rappresenta un contesto cinematografico particolarmente interessante per quanto riguarda la distribuzione, lo sfruttamento e la ricezione del prodotto filmico. Soprattutto nell'epoca del cinema delle origini o in quella della *seconde époque*, segnate da particolarismi e nazionalismi di ogni sorta, analizzare un contesto non impegnato nella difesa di un prodotto e di personalità nazionali è certamente un vantaggio. Il contesto elvetico, meglio di altri, fornisce un ottimo punto di vista per impostare un discorso analitico di respiro internazionale, superando le tipiche aporie di una storiografia troppo legata a contingenze nazionali. Dal punto di vista dell'attore cinematografico questo aspetto non è trascurabile. In alcuni paesi attivi anche dal punto di vista produttivo, ad esempio, l'affermarsi di attrici o attori stranieri ha talora suscitato delle perplessità di carattere sciovinistico<sup>3</sup>. L'affermarsi o l'uscita dall'anonimato di alcune personalità autotone, già attive in teatro, è stata invece fortemente influenzata da una previa conoscenza del pubblico locale delle stesse<sup>4</sup>.

La Svizzera, durante l'epoca delle origini e quella immediatamente successiva, è un crocevia distributivo assai importante che ha come suo centro principale, almeno nella parte del paese di lingua tedesca, Zurigo, una città che si distingue subito per la vivacità in campo cinematografico. Proprio a Zurigo, capitale economica del paese, abbiamo deciso di concentrare parte delle nostre ricerche per analizzare, per osservare *in situ* l'emergere del cinema come «medium indipendente» e

Zürich 1968, pp. 60-76 e il più aggiornato R. PRITHON (a cura di), *Cinéma suisse muet. Lumières ombres*, Antipodes, Lausanne 2002. Un catalogo completo del film di finzione di produzione elvetica dalle origini fino al 1965 è stato pubblicato dallo storico del cinema Hervé Dumont in H. DUMONT, *Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896-1965*, Schweizer Filmarchiv, Lausanne 1987.

<sup>3</sup> Nel contesto italiano, ad esempio, la popolarità dei film provenienti dalla Danimarca e, in generale, il successo degli attori stranieri sono indiscutibili anche se talora sono osteggiati per motivi nazionalistici. Alcuni articoli relativi alla polemica sugli attori stranieri di successo sono stati inclusi in AA.VV., *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano, 1907-1920*, Marsilio, Venezia 1980, pp. 121-127. Cfr. anche G. LASTI, *Italy's First Film Star - Asta Nielsen, 'Polaris'*, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *Importing...*, cit., pp. 234-246.

<sup>4</sup> Nel contesto italiano si apre piuttosto precocemente il dibattito legato all'esigenza del passaggio dal teatro al cinema di molte personalità attoriche. Famosa è l'intervista contenuta in AA.VV., *Tra una film...*, cit., in cui Roberto Bracco, Eduardo Scarpetta ed Ermete Zacconi nel 1909 si dichiarano a favore di una collaborazione tra scena e cinematografia italiane. Sulla provenienza e la formazione dei primi attori italiani cfr. C. CAMERINI, *La formazione...*, cit.

soprattutto dell'attore come pietra angolare della nascente istituzione cinematografica<sup>5</sup>.

La scelta della città di Zurigo nasce anche dall'esigenza di operare su scala locale al fine di rendere più sicure le successive analisi e proposte teoriche, le quali non potranno che scontrarsi con arbitrarietà e parzialità fisiologiche per una ricerca che abbraccia un tema tanto complesso e un contesto tanto ampio come quello europeo. Proprio la storia locale e regionale legata al cinema ha avuto, nella Svizzera federalista, una fortuna assai ampia e ha prodotto risultati notevoli su più fronti<sup>6</sup>. Oltre ai lavori dei maggiori storici del paese, moltissimi contributi, spesso molto validi, sono stati scritti negli anni anche da studenti universitari di diversa formazione<sup>7</sup>. Ricerche sull'architettura cinematografica, ricerche legate al diritto, alle pratiche spettacolari, alla critica locale, ricerche incentrate su singole personalità o realtà: sono questi i temi principali sui quali gli studiosi hanno concentrato i loro sforzi.

Questa parte del lavoro nasce, però, sulla scorta di un contributo fondamentale, prodotto in area germanica, che ha avuto il merito di rivoluzionare la storiografia cinematografica delle origini. Si tratta del lavoro della ricercatrice tedesca Corinna Müller che, analizzando il contesto cinematografico tedesco delle origini dal punto di vista produttivo, distributivo e spettacolare dal 1907 al 1912, è riuscita a delineare magistralmente il percorso che ha portato al nascere, al diffondersi e all'evolversi del sistema monopolistico di noleggio delle pellicole, all'affermarsi del lungometraggio e soprattutto alla nascita dello star system in Germania. Un lavoro cui hanno fatto seguito le ricerche di Martin Loiperdinger<sup>8</sup> e la conferenza da lui organizzata intitolata *Importing Asta Nielsen. Cinema-Going and the Making of the Star System in the Early 1910s*<sup>9</sup>. Grazie

<sup>5</sup> In una conferenza tenutasi l'1 e il 2 luglio del 2011 all'università di Newcastle, che s'intitolava eloquentemente *The Second Birth of Cinema: A Centenary Conference* si è celebrato il centenario della nascita del cinema come «medium indipendente». Su tale tema cfr. A. GAUDREAU, P. MARION, *A Medium is Always Born Twice...*, in «Early Popular Visual Culture», III, n. 1 (2005), pp. 3-15.

<sup>6</sup> Non è possibile citare tutti i contributi apparsi negli anni ma occorre ricordare almeno i nomi di Freddy Buache, Roland Cosandey, Jacques Rial, Pierre-Emmanuel Jaques, Laurent Guido, Paul Meier-Kern, Hans Willner, Hanspeter Manz, Christoph Bigness, Mariann Sträuli, Stefano Mordasini, Yvonne Zimmermann, Adrian Gerber, Matthias Uhlmann.

<sup>7</sup> Cfr. U. SUTER, *Die Anfänge des Kinos in Zürich 1896-1914. Soziokulturelle Aspekte der Belle Epoque 1890-1914*, Universität Zürich, Zürich 1994.

<sup>8</sup> Cfr. M. LOIPERDINGER, *Monopolfilm...*, cit.

<sup>9</sup> La conferenza si è tenuta a Francoforte presso il Museo del Cinema dal 27 al 29 settembre 2011.

ai lavori di questa conferenza, pubblicati nel 2013<sup>10</sup>, è stato possibile verificare la portata del fenomeno Asta Nielsen che ha coinvolto tutte le cinematografie mondiali e, in particolare, quelle europee. Grazie a questa conferenza è stato possibile osservare la rivoluzione cinematografica o, per dirla come Martin Loiperdinger, il vero e proprio *Medienumbruch* che ha coinvolto le principali cinematografie europee. Una rivoluzione che per noi è importante in quanto modifica la dimensione istituzionale della *mise en présence* dell'attore, come puntualmente registrato dal nostro modello a fine pagina.

Le similitudini riscontrate tra i vari contesti analizzati in relazione all'esplosione del fenomeno Nielsen hanno portato a pensare che l'analisi del contesto zurighese, pur considerandone le peculiarità, poteva a tutti gli effetti essere considerato un *case study* europeo abbastanza attendibile per quanto concerne la distribuzione, lo sfruttamento e le condizioni di ricezione elementare<sup>11</sup> del prodotto filmico agli albori degli anni Dieci; un ambito privilegiato per delineare la scoperta dell'attore in Europa nel senso che presto andremo a chiarire. Oltre all'analisi del mercato cinematografico nostro scopo è infatti analizzare quelle testimonianze che hanno registrato in maniera diretta tutti i mutamenti che stiamo analizzando. Un tipo di ricezione che restituisce, quindi, quella dimensione istituzionale della *mise en présence* dell'attore, a cui si può risalire facendo riferimento ai paratesti, ai documenti d'archivio e anche alla fonti critiche meno orientate all'interpretazione analitica o a un'introspezione soggettiva.

L'affermarsi del sistema monopolistico di distribuzione, del lungometraggio e dello star system, avvenuto anche a Zurigo e in tutta la Svizzera, modificano o contribuiscono a modificare sostanzialmente la *séance* cinematografica tradizionale e a conferirle caratteristiche che le saranno proprie per tutta l'epoca del muto e anche oltre, se si esclude l'introduzione del sonoro. Inoltre, l'efficacia dello sfruttamento del nome della Nielsen ha effetti immediati sull'importazione a Zurigo di pellicole legate ad altre figure divistiche e, in generale, sull'uscita dal-

<sup>10</sup> Cfr. M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *op. cit.*

<sup>11</sup> Con ricezione elementare vogliamo indicare un tipo di ricezione direttamente legata alla materialità dell'esperienza cinematografica in sala e in generale alla dimensione istituzionale della *mise en présence* dell'attore. Un tipo di ricezione a cui si può risalire facendo riferimento ai paratesti, ai documenti d'archivio e anche alla fonti critiche meno orientate all'interpretazione analitica o all'introspezione. Facendo ciò vogliamo distinguere da una ricezione a tutto tondo che ha a che fare più che altro con la dimensione soggettiva dello spettatore propriamente detta, dai caratteri speculativi più marcati rispetto al fenomeno filmico, che sarà oggetto di approfondimento nell'ultimo capitolo.



l'anonimato di molte personalità attoriche. Il nostro scopo sarà anche quello di osservare e analizzare con particolare attenzione la crescente presenza dell'attore nelle pubblicità degli esercenti locali, dalla stagione 1910/1911 alla stagione 1913/1914, periodo di intensi cambiamenti in tal senso, e le prime reazioni della nascente critica a questo fenomeno. Da questo punto in avanti andremo oltre la strada tracciata da Corinna Müller. In questo senso, pur con la consapevolezza di trovarci di fronte a un contesto molto differente, prenderemo spunto dalle considerazioni di Richard De Cordova che, nel suo contributo sulla nascita del divismo americano, ha chiarito con precisione che la fine dell'anonimato per un attore non corrisponde all'ottenimento dello statuto divistico e ha posto le basi per una categorizzazione più articolata degli interpreti cinematografici del muto e non solo<sup>12</sup>. Cercheremo, infatti, di delineare diverse tipologie di attori che si affermano dopo la Nielsen e, inoltre, l'utilizzo dell'attore come mezzo privilegiato per difendere il cinema dagli attacchi dei censori dell'epoca. Il processo qui analizzato, partito dalla Danimarca, approdato in Germania e in seguito diffusosi in tutta Europa, ha posto le basi per uno sconvolgimento dell'istituzione cinematografica ed è stato reso possibile da un serie di fattori concomitanti legati a un processo di trasformazioni nel campo produttivo, distributivo e spettacolare.

Quelle che andremo ad analizzare, insomma, sono le trasformazioni avvenute in seno all'istituzione cinematografica in un contesto locale paradigmatico come Zurigo. In questo capitolo, quindi, ci concentreremo soprattutto sulla dimensione istituzionale della *mise en présence* dell'attore a partire dalla nascita delle prime sale cinematografiche stabili. Alla fine del capitolo riprenderemo quindi il nostro modello di analisi per riassumere tali trasformazioni e per metterle in relazione con l'argomento che ci siamo proposti di analizzare.

La nascita e il diffondersi delle prime sale è stato il fenomeno che ha permesso la scoperta dell'attore nei termini che abbiamo appena introdotto. La sedentarizzazione del cinema, infatti, è stato il fenomeno che ha accompagnato lo sviluppo e il consolidamento di un sistema distributivo che è perdurato fino ai giorni nostri. Il contesto cinematografico zurighese, prima della comparsa delle prime sale destinate esclusivamente alla settima arte, è molto variegato. Le prime proiezioni che si registrano sono organizzate dai vari ambulanti che si spostano nel paese, oppure sono ospitate in edifici non destinati esclusivamente allo

<sup>12</sup> R. DE CORDOVA, *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*, University Illinois Press, Chicago 2001.

spettacolo cinematografico<sup>13</sup> oppure ancora, avvengono a supporto di conferenze, lezioni, seminari che si tengono in diversi luoghi della città<sup>14</sup>. Tutto questo rimane sostanzialmente invariato fino a quando, nel 1907, alcuni cambiamenti dell'assetto cinematografico internazionale favoriscono la stabilizzazione dell'esercizio cinematografico e la sua emancipazione da altre forme di spettacolo preesistenti. La casa di produzione Pathé<sup>15</sup>, detentrici all'epoca del 75% del mercato mondiale, getta le basi anche in Svizzera e a Zurigo, per un processo che porterà in pochi anni a relegare in posizioni marginali il cinema foraneo, sostituendo a poco a poco il sistema di vendita delle pellicole con il sistema di noleggio delle pellicole<sup>16</sup>.

A partire dal 1907 il sistema di noleggio è introdotto nella maggior parte dei mercati nazionali che vedono la presenza della casa francese<sup>17</sup>. Ad oggi, purtroppo, non esistono ricerche approfondite sulla presenza Pathé in Svizzera<sup>18</sup>. Lo studio di Consuelo Frauenfelder apparso nel 2005 ci dà comunque qualche ragguaglio importante relativo alla presenza della casa francese e delle società da lei controllate su territorio svizzero. La studiosa riferisce dell'insediamento della società Omnia presso il circo ginevrino Rancy a partire dal 1907. Responsabile della società per il territorio svizzero è dapprima Charles Ackermann, a cui subentra nel 1908 il francese d'origine ebraica Lucien Lévy-Lansac<sup>19</sup>. Sotto la sua direzione, nel 1910, la società si sposterà a Zurigo e si affiderà poco dopo a Emil Hologue. Sarà proprio

<sup>13</sup> H. WILLNER, *Vom Kino in Zürich*, Zürcher Lichtspieltheater-Verband, Zürich 1974.

<sup>14</sup> Il TdSZ riporta numerosi annunci di conferenze o seminari supportati dalla proiezione di immagini anche se non è sempre facile intuire se si tratti di immagini fisse o in movimento.

<sup>15</sup> La ragione sociale esatta della casa di produzione, lo ricordiamo, è la seguente: Compagnie générale de phonographes, cinématographes et appareils de précision.

<sup>16</sup> Cfr. M. STRÄULI, *Anfänge und Institutionalisierung des Kinos in Zürich*, in AA.VV., *Kinofieber. 100 Jahre Zürcher Kinogeschichte*, Stadtarchiv Zürich, Zürich 2007. Link: [https://www.stadt-zuerich.ch/prd/de/index/stadtarchiv/bilder\\_u\\_texte/kinofieber\\_100\\_jahre-zuercherkinogeschichteimstadtarchivundimbaum.html](https://www.stadt-zuerich.ch/prd/de/index/stadtarchiv/bilder_u_texte/kinofieber_100_jahre-zuercherkinogeschichteimstadtarchivundimbaum.html) (ultima consultazione 20/11/2015).

<sup>17</sup> Cfr. L. LE FORESTIER, *Aux sources de l'industrie du cinéma: le modèle Pathé. 1905-1908*, L'Harmattan, Paris 2002 e L. CRETON, *Marketing et stratégies dans le secteur cinématographique. Une mise en perspective des pratiques du cinéma français*, in P.-J. BENGHOZI, C. DELAGE (a cura di), *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995). Regards croisés franco-américains*, L'Harmattan, Paris 1997, pp. 239-244.

<sup>18</sup> Sulla presenza internazionale di Pathé cfr. M. MARIE, L. LE FORESTIER (a cura di), *La firme Pathé frères. 1896-1914*, AFRHC, Paris 2004.

<sup>19</sup> C. FRAUENFELDER, *Le temps du mouvement. Le cinéma des attractions à Genève (1896-1917)*, Presse d'histoire suisse, Genève 2005, pp. 64-65.

Omnia che si prenderà carico del sistema di noleggio delle pellicole in tutto il paese<sup>20</sup>.

Quel che è certo è che il mercato cinematografico in Europa e, quindi, in Svizzera viene così a trovarsi suddiviso in due sottogruppi, quello della vendita e quello del noleggio. La coesistenza per un breve periodo sarà pacifica ma poi vedrà vincere definitivamente, come noto, il sistema di noleggio. Nel 1912 il sistema di vendita in Svizzera, e un po' dappertutto, sembrerebbe aver già fatto il proprio corso<sup>21</sup>. Anche se probabilmente si tratta di una semplificazione, potremmo dire che le fortune del sistema di vendita della pellicola sono sostanzialmente legate a quelle dell'esercizio cinematografico foraneo, mentre quelle del noleggio alla sedentarizzazione dell'esperienza cinematografica; così come i due sistemi di commercializzazione hanno convissuto per un periodo transizione, così cinema foraneo e cinema stabile sono rimasti per più di un decennio fianco a fianco<sup>22</sup>. Per gli esercenti delle neonate sale stabili, che non possono giovare di continui spostamenti come gli ambulanti, è importante mantenere un flusso di pubblico costante e, quindi, cambiare il programma almeno una volta alla settimana. Per loro diventa quindi impossibile acquistare ogni volta le pellicole ed è per questo che non è azzardato affermare che il sistema di noleggio li abbia nettamente favoriti e allo stesso tempo che essi stessi abbiano favorito il sistema di noleggio<sup>23</sup>. Non è forse un caso che proprio nel 1907, nella città di Zurigo, avvenga l'apertura delle prime sale stabili e soprattutto che, negli anni immediatamente successivi, si verifichi un costante incremento annuale del loro numero<sup>24</sup>.

Tra il 1908 e il 1914 si verifica l'apertura di almeno altre tredici sale che con i loro programmi affiancano l'offerta cinematografica di istituzioni stabili come il teatro Corso o la Tonhalle<sup>25</sup> oppure degli ambulanti

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 81. Il Monopole Pathé Frères nasce a Zurigo nell'aprile 1910 proprio a opera di Emil Holingue.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>22</sup> A tal proposito cfr. C. MÜLLER, *op. cit.*, pp. 49-50.

<sup>23</sup> A tal proposito cfr. R. COSANDEY, *Trente Films dans une boîte à chaussures. Cinéma 1900*, Payot, Lausanne 1996, p. 139.

<sup>24</sup> Il primo a tentare l'impresa è Jean Speck. Cfr. K. BECK, *Jean Speck, Kinopionier und Dandy. Eine Personenrecherche*, in AA.Vv., *Kinofieber. 100 Jahre Zürcher Kinogeschichte*, Stadtarchiv Zürich, Zürich 2007. Link: [https://www.stadt-zuerich.ch/prd/de/index/stadtarchiv/bilder\\_u\\_texte/kinofieber\\_100\\_jahreuercherkinogeschichteimstadtarchivundimbaum.html](https://www.stadt-zuerich.ch/prd/de/index/stadtarchiv/bilder_u_texte/kinofieber_100_jahreuercherkinogeschichteimstadtarchivundimbaum.html) (ultima consultazione 20/11/2015).

<sup>25</sup> La locale Tonhalle zurighese organizza a partire almeno dal 1907 diverse proiezioni con accompagnamento dell'orchestra. Le proiezioni in questione sono denominate «Omnia Cinéma Pathé frères».

che continuano ancora per qualche anno la loro attività<sup>26</sup>. In questi anni si verifica una vera e propria esplosione dell'offerta cinematografica con ricadute sulla topografia cittadina. Molte delle sale non dureranno a lungo e molte domande di apertura di nuove sale non verranno accolte in questi anni. Quello che segue è un elenco delle sale cinematografiche zurighesi aperte dal 1907 al 1914:

#### 1907

Kinematograph Pathé (Militärstrasse 111 / Langstrasse) [1907-1908]

Kinematograph-Theater (Löwenstrasse 67) [1907-1907]

Odeum (Limmatquai 82) [1907-1909]

Radium (Mühlegasse 5) [1907-2008]

Speck's Kinematographentheater (Waisenhausgasse 10) [1907-1915]

#### 1908

Löwen-Kinematograph (Rennweg 13) [1908-1915]

Weltkinematograph (Weinbergstrasse 9/13) [1908-1908]

Zürcherhof / Kinematographentheater im Zürcherhof (Sonnenquai 10, oggi Limmatquai 10) [1908-1918]

#### 1909

Edison (Badenerstrasse 49) [1909-1910]

Elektrische Lichtbühne (Weinbergstrasse 9 / 13) [1909-1914]

Kinematograph Wunderland (Militärstrasse 111 / Langstrasse) [1909-1914]

Sihlbrücke (Badenerstrasse 9) [1909-1980]

#### 1910

Elektrische Lichtbühne (Badenerstrasse 14/16/18) [1910-1931]

#### 1911

Apollo (Langstrasse 6) [1911-1915]

Olympia (Bahnhofstrasse 51 / Pelikanstrasse 1) [1911-1957]

#### 1912

Colosseum (Welchogasse 6 / Oerlikon) [1912-1970]

Palace / Palast (Neumühlequai) [1912-1965]

<sup>26</sup> Willy Leuzinger, il pioniere e ambulante di Rapperswil, cittadina del cantone di San Gallo, dopo aver aperto una sala cinematografica stabile, continua a mantenere fino alla fine degli anni Trenta l'attività di ambulante, con la quale riesce a portare il cinema in buona parte della Svizzera. Cfr. M. LEWINSKY FARINELLI, *Un trésor régional. Les films Leuzinger*, in R. PITHON (a cura di), *op. cit.*, pp. 145-159.

1913

Kinematograph Roland (Langstrasse 111) [1913-1914]

Orient (Waisenhausstrasse 2/4) [1913-1972]

Union (Neugasse 57/59) [1913-1917]

1914

Centraltheater (Weinbergstrasse 9/13) [1914-1926]

Roland (Langstrasse 111) [1914-fino a oggi]<sup>27</sup>

Le nostre ricerche in ambito locale si sono concentrate in particolare su questo lasso di tempo. A partire da documenti amministrativi conservati negli archivi cittadini, dai programmi di sala di alcuni dei cinema stabili dell'epoca e da altre forme paratestuali rinvenute nel contesto zurighese e, soprattutto, dallo spoglio del quotidiano d'annunci pubblicitari *Tagblatt der Stadt Zürich*, abbiamo cercato di ricostruire il passaggio dal cinema delle origini al cinema della *seconde époque*. La nostra attenzione si è focalizzata sull'importazione dei film di Asta Nielsen nel contesto zurighese, fenomeno spartiacque tra le due epoche, e sul confronto con la situazione internazionale.

## 2. Una rivoluzione produttiva, distributiva, spettacolare

I fenomeni concomitanti di sedentarizzazione e nascita del sistema di locazione delle pellicole cinematografiche soggiacciono al processo di emergenza dell'attore che stiamo per analizzare e aprono la strada al fenomeno Asta Nielsen. L'apertura dei primi cinema stabili, però, non sconvolge a fondo le abitudini dello spettatore. Pur presentando delle differenze non di poco conto rispetto al cinema foraneo o al cinema esperito insieme ad altre forme di intrattenimento, anche lo spettacolo delle prime sale stabili si fonda sostanzialmente su di un programma multiforme, su di una miscela di brevi pellicole di diverso ge-

<sup>27</sup> Gli anni tra parentesi quadrate indicano il periodo di attività della sala. Nell'elenco sono indicate più di 20 sale, in realtà si tratta spesso di passaggi di proprietà o di semplici cambiamenti nella nomenclatura. Per quanto riguarda l'apertura, la chiusura e la collocazione delle prime sale zurighesi ho fatto riferimento, oltre che a documenti d'archivio e alla stampa locale, all'ottima ricerca condotta da Nicola Behrens per conto dello Stadtarchiv. Parte della ricerca è stata pubblicata in Aa.Vv., *Kinofieber. 100 Jahre Zürcher Kinogeschichte*, Stadtarchiv Zürich, Zürich, 2007. Link: [https://www.stadt-zuerich.ch/prd/de/index/stadtarchiv/bilder\\_u\\_texte/kinofieber\\_100\\_jahre/uercherkinogeschichteimstadtarchivundimbaum.html](https://www.stadt-zuerich.ch/prd/de/index/stadtarchiv/bilder_u_texte/kinofieber_100_jahre/uercherkinogeschichteimstadtarchivundimbaum.html) (ultima consultazione 20/11/2015).

nere e qualità opportunamente presentate al pubblico secondo criteri che si avvicinano di molto alla logica del teatro di varietà<sup>28</sup>.

Certo, il prodotto cinematografico si è lentamente modificato nel tempo e si è verificata una sempre crescente integrazione della componente narrativa accanto a quella attrazionale<sup>29</sup>. Inoltre, la sedentarizzazione dell'attività cinematografica ha reso quest'ultima più visibile nella sfera pubblica, tanto da attirare l'attenzione dell'opinione pubblica più conservatrice che comincia a imporre dei criteri di decoro e di moralità nella scelta del programma e nella stessa conformazione delle sale, almeno di alcune<sup>30</sup>. Un fattore che sarà fondamentale nel condizionare la nascente istituzione cinematografica nel processo di costruzione di un nuovo tipo di spettatorialità più disciplinata, più passiva, tendente all'individualismo. Rispetto all'indebolimento della relazione fra i componenti del pubblico e al conseguente potenziamento della relazione di esso con il film, Mariagrazia Fanchi ha scritto:

Sul piano dell'esperienza spettatoriale, la nascita della sala cinematografica [...] comporta [...] la costruzione di un rapporto tendenzialmente personale fra spettatore e film, con quanto ne discende in termini di coinvolgimento e immedesimazione<sup>31</sup>.

Tuttavia, il processo non è stato immediato e il disciplinamento dello spettatore fatterà ad attecchire nei primissimi anni del processo di

<sup>28</sup> Occorre rimarcare però che, a partire dal 1906-1907, l'industria cinematografica francese, seguita dopo breve tempo da altre case cinematografiche, comincia a puntare in parte sul performer cinematografico per attrarre il pubblico nelle sale. Da una parte, come noto, si afferma il performer comico, e dall'altra invece, cominciano ad affacciarsi nelle produzioni più impegnative alcuni dei nomi importanti del teatro di prosa. È la Film d'Art, la società pioniera di questo nuovo corso relativo all'ingaggio sistematico di attori di primo piano della scena francese, nella fattispecie della Comédié Française; una società, guidata da Paul Laffitte, che finisce praticamente sotto il controllo del Consortium Pathé.

<sup>29</sup> Sono stati Tom Gunning e André Gaudreault, all'interno di quello che Noël Burck definiva Modo di Rappresentazione Primitivo (MRP), a proporre la distinzione tra Sistema delle Attrazioni Mostrative (SAM), che va dal 1895 al 1906 e Sistema delle Integrazioni Narrative (SIN), che andrebbe dal 1907 al 1915 circa. Questa suddivisione, alquanto schematica e rigida, prende in considerazione il montaggio come elemento principale dell'estetica cinematografica.

<sup>30</sup> Nell'archivio della città di Zurigo sono conservati numerosissimi documenti che testimoniano le preoccupazioni di natura morale nei confronti del cinema da parte di alcune istituzioni cittadine, nonché le risposte del legislatore e le misure messe in atto dagli organi di polizia per riuscire a garantire il rispetto delle regole e placare le ansie censorie dei vari gruppi di pressione. Su tali argomenti cfr. M. UHLMANN, *Die Filmzensur im Kanton Zürich von den Anfängen bis 1945. Etablierung, Praxis, Entscheide*, Lizenzarbeit der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, Zürich 2009.

<sup>31</sup> M. FANCHI, *Spettatore*, Il Castoro, Milano 2005, p. 14.

sedentarizzazione<sup>32</sup>. Oltretutto, siamo in una fase di transizione nella quale le serie culturali che hanno forgiato il cinema e il suo spettatore sin dai primi anni sono comunque molto forti. Tra il 1907 e l'inizio del 1911, la conformazione dello spettacolo e dei programmi delle sale zurighesi presenta delle caratteristiche piuttosto omogenee. I principali titoli che compongono l'offerta cinematografica, sempre messi in risalto, sono spesso accompagnati da aggettivi che ne definiscono il genere o da una breve sinossi della trama. I programmi delle sale si modificano perlopiù settimanalmente e di essi è accentuata soprattutto la novità e l'internazionalità dell'offerta. I film in programma sono definiti sovente come *Attraktion* o, meno di frequente, come *Sensation*<sup>33</sup>.

I nomi degli attori che partecipano al film sono indicati soltanto raramente sia sui volantini pubblicitari sia sugli annunci del *Tagblatt der Stadt Zürich*. Si tratta molto spesso di produzioni che aspirano a presentarsi come prodotti di alto livello culturale delle società nate sulla scorta dell'esempio della *Film d'Art*. In un annuncio del Kinematograph Speck nel TdSZ, ad esempio, risalente al dicembre del 1909, uno dei primi rinvenuti a recare il nome degli attori, ritroviamo Vittoria Lepanto, una delle più importanti attrici del teatro italiano, proprio in due produzioni della casa romana Film d'Arte Italiana, *Othello* (*Otello* Film d'Arte Italiana 1909 F/I) e *Die Kameliendame* (*La Dame aux camélias* Film D'Arte Italiana 1909 F/I), e accanto a lei l'elenco completo di tutti gli interpreti principali, tra cui Ferruccio Garavaglia (*Othello*), Cesare Dondini (*Othello*), Alberto Nepoti (*Die Kameliendame*) e Dante Capelli (*Die Kameliendame*)<sup>34</sup>. In un volantino indicante il programma che va dal 28 gennaio al 3 febbraio del 1910 del Kinematograph Radium, invece, troviamo l'elenco di attori teatrali francesi

<sup>32</sup> Cfr. T. ELSAESSER, *Wie der frühe Film...*, pp. 34-54. Da più parti è stato sottolineato che, per tutta l'epoca del cinema muto, lo spettatore, seppur più disciplinato, ha comunque continuato a mantenere un ruolo attivo in sala. Non è però un caso che tra gli anni Dieci e gli anni Venti sia molto popolare nel dibattito scientifico e presso l'opinione pubblica un modello di spettatore ipnotizzato. Cfr. J. SCHWEINITZ, *Immersion as Hypnosis. The Evolution of a Theoretical and Cinematic Stereotype in Silent Cinema*, in L. QUARESIMA, V. RE (a cura di), *In the Very Beginning, at the Very End. Film Theories in Perspective*, Forum, Udine 2010, pp. 39-44.

<sup>33</sup> Si tratta di volantini databili tra il 1909 e il 1910 che comunque non si discostano di molto dagli annunci pubblicati dal *Tagblatt der Stadt Zürich* durante gli anni precedenti.

<sup>34</sup> TdSZ, 1 dicembre 1909, n. 282, p.7. La carriera cinematografica di Vittoria Lepanto e di questi interpreti teatrali maschili proseguirà ancora a lungo. Sugli attori teatrali italiani nel cinema muto italiano cfr. D. GHERARDI, *La carriera degli attori italiani di prosa dalla scena allo schermo (1909-1916)*, tesi di dottorato di ricerca in studi teatrali e cinematografici (XXI ciclo), Università di Bologna, Bologna 2009.

che partecipano al film shakespeariano *Hamlet* (Lux 1910 F)<sup>35</sup>. Stessa cosa per l'annuncio di qualche mese dopo, della stessa sala, relativo al film *Die Flucht eines Gefangenen* (*L'évasion d'un truand* Film d'Art 1910 F). Si tratta di personalità con tutta probabilità non conosciute dai più di cui si indica comunque il cognome e, talora, l'affiliazione a un teatro particolare, garante rispetto alla qualità dell'ensemble attorico<sup>36</sup>. Max Linder compare invece in un annuncio del 5 aprile 1910 ed è definito come un apprezzato «Salon-Komiker» parigino<sup>37</sup>.

I programmi delle varie sale dal 1907 agli inizi del 1911 si assomigliano quasi tutti anche se, a poco a poco, gli annunci tendono a mettere sempre più in risalto singoli titoli, soprattutto per le produzioni che si presentano come artistiche. I film in programma, o le attrazioni, come è noto, sono simili a quelle del varietà e come tali devono essere giustapposte e offerte al pubblico secondo il principio della *variety*, devono vivacizzare la *séance* puntando su cambi di ritmi, toni, atmosfere. A volte si verifica anche l'intervento di artisti in sala per accompagnare lo spettacolo o per intervallare le varie pellicole<sup>38</sup>. Difficile trovare ripetizioni all'interno dei programmi. A una pellicola dal vero deve seguire una comica, a una pellicola da operetta occorre far succedere un dramma storico, e così via. La pellicola dagli intenti divulgativi spesso è presente per essere utilizzata come argomento contro gli attacchi dei censori.

A partire dal 1911 qualcosa comincia però a cambiare. In un breve lasso di tempo l'esperienza cinematografica viene stravolta e dall'offerta multipla del programma si passa a una *séance* costruita attorno a un'unica pellicola di metraggio significativamente molto più lungo rispetto al passato<sup>39</sup>. Come hanno dimostrato le ricerche di Corinna Müller prima e di Martin Loiperdinger poi, il passaggio dai formati corti delle origini al lungometraggio avviene repentinamente a partire dal

<sup>35</sup> In Stadt Archiv Zürich, Polizeidepartement, Akten betreffend Kinematographentheater. L'affiliazione è indicata nel caso di *Hamlet*. Come indica il volantino, il protagonista è interpretato da Herr Gretillat (Odeon-Theater, Paris), lo zio di Amleto da Herr Benedikt (Sarah-Bernhard-Theater, Paris), la madre da Frau Grumbach (Odeon-Theater, Paris) e Ofelia da Frau Dirson (Variété-Theater, Paris).

<sup>36</sup> TdSZ, 8 aprile 1910, n. 81, p. 6. Degli interpreti del film *Die Flucht eines Gefangenen*, Harry Baur, André Bisson, Laura Lukas, non si indica l'affiliazione.

<sup>37</sup> TdSZ, 5 aprile 1910, n. 78, p. 10.

<sup>38</sup> La partecipazione dal vivo di artisti dello spettacolo è comunque una pratica che a Zurigo perdura anche negli anni Dieci. Cfr. TdSZ, 3 agosto 1912, n. 181, p. 6 e TdSZ, 10 ottobre 1912, n. 239, p. 6.

<sup>39</sup> Con l'affermarsi del lungometraggio il formato corto non scompare, ad esso verrà infatti assegnata la funzione di programma d'accompagnamento.



1910 e trae la sua origine dal passaggio dal sistema di vendita al metro delle pellicole a quello di noleggio prima e, ancor di più, dall'introduzione del sistema di distribuzione a monopolio in seguito. Questo passaggio è fondamentale e inaugura quello che abbiamo definito essere il cinema della *seconde époque*, la seconda era del cinema, in cui da una parte si modifica profondamente la prassi spettatoriale e dall'altra, almeno in Europa, si instaura un sistema di produzione istituzionalizzato con caratteristiche peculiari rispetto al cinema degli anni Venti o rispetto a quello statunitense<sup>40</sup>.

Il formato lungo compare in Europa ben prima del 1910. Gli incontri di pugilato e le rappresentazioni della Passione di Cristo sono le prime opere a superare il rullo di lunghezza sin dai primi anni di vita del cinema<sup>41</sup>. Negli anni successivi alcune case di produzione tentano esperimenti nella direzione di un allungamento del metraggio. Tra gli esempi più noti troviamo il già citato *L'Assommoir* (Albert Cappellani, Michel Carré 1909 F) della casa Pathé, lungo 735 metri, oppure *La caduta di Troia* (Itala Film 1910 I) dell'italiana Itala, lungo all'incirca 600 metri, oppure ancora una pellicola dell'americana Vitagraph, *Les Misérables* (Vitagraph 1909 USA), distribuita in cinque parti e della lunghezza complessiva di 1426 metri<sup>42</sup>. Per l'affermazione definitiva del lungometraggio, però, occorre attendere il novembre del 1910, quando in Germania il film danese *Afgrunden* (Urban Gad 1910 DK) è distribuito attraverso il sistema di monopolio. L'industria cinematografica, infatti, a partire dal 1908, si era ritrovata in una crisi di sovrapproduzione senza precedenti. Il fenomeno del *dumping* dei prezzi delle pellicole aveva provocato non pochi problemi, tanto che le pellicole vendute al metro dai produttori agli esercenti superavano a fatica il doppio del prezzo della pellicola vergine<sup>43</sup> e neppure il sistema di noleggio da poco in vigore riusciva davvero a decollare e a ristabilire un equilibrio tra la domanda e l'offerta. L'introduzione del sistema di distribuzione a monopolio arriva quindi in un momento di crisi dell'in-

<sup>40</sup> Su questi punti rimandiamo ai capitoli successivi, in particolare al quarto.

<sup>41</sup> Sulle prime passioni e sul relativo processo di linearizzazione e concatenazione biunivoca delle inquadrature cfr. N. BURCH, *Passion, poursuite. La linearization*, in «Communications», XXXVIII, n. 1, (1983), pp. 30-50.

<sup>42</sup> R. REDÌ, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Bianco & Nero, Roma 1999, pp. 69-70.

<sup>43</sup> C. MÜLLER, *Le origini del lungometraggio nel cinema tedesco, 1910-1911*, in P. CHERCHI USAI, L. CODELLI (a cura di), *Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920/Before Caligari. German Cinema, 1895-1920*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1990, pp. 94-113, p. 97.

dustria cinematografica, e non solo di quella tedesca. Ma cos'è il sistema di distribuzione a monopolio? Si tratta di un'evoluzione tanto semplice quanto efficace del sistema di noleggio delle pellicole fino ad allora in vigore. Con l'introduzione del sistema di monopolio

un distributore acquistava dal produttore il diritto di occuparsi in esclusiva della circolazione di un film sul mercato, quindi un "monopolio" giuridico su una determinata produzione che gli garantiva il controllo assoluto sulla vendita di tutte le copie del film. Il distributore inoltrava poi il monopolio giuridico al gestore di una sala in forma di un diritto di esclusiva sulla prima rappresentazione e sulle seguenti, cosicché questi poteva essere sicuro che quel particolare film non venisse presentato in nessun altro cinema della zona. Il monopolio incentrato sulla cessione dei diritti consentì di abbandonare quel livello di economicità in base al quale i film venivano trattati e di alzare i prezzi in tutti e tre i settori<sup>44</sup>.

Il film di monopolio rischiava di presentare però agli occhi dei produttori dell'epoca un rischio troppo grande a causa degli investimenti richiesti. A superare questo ostacolo ci penserà Ludwig Gottschalk, il proprietario della Düsseldorfer Film-Manufaktur, che grazie al suo intuito riuscirà ad affrontare le difficoltà del sistema monopolistico di distribuzione permettendone la diffusione su scala mondiale. In Danimarca, infatti, la produzione cinematografica durante il 1910 è in grande espansione. L'industria cinematografica è impegnata da poco ma con successo nella produzione di lungometraggi: i famosi *Den Hvide Slavehandel* (August Blom 1910 DK) e *En Rekrut fra 64* (Urban Gad 1910 DK)<sup>45</sup>. Il regista del secondo dei due film è ingaggiato successivamente per scrivere un altro. Urban Gad scrive allora il copione per Asta Nielsen, sua compagna d'ensemble al teatro di Copenaghen. Il melodramma dalle forti sfumature erotiche s'intitola proprio *Afgrunden*<sup>46</sup>. Hjalmar Davidsen, proprietario del cinema Kosmorama di Copenaghen e di altre venti sale nel paese, investe 8000 corone danesi e il risultato sono 850 metri di pellicola. Il debutto del film nell'elegante sala cittadina segna un successo clamoroso di pubblico con un ritorno di 25000 corone danesi nelle casse di Davidsen. Tra gli spettatori di *Afgrunden*

<sup>44</sup> Ivi, p. 99.

<sup>45</sup> Si tratta rispettivamente della casa di produzione Fotorama e del produttore Peter Elfelt. La lunghezza dei due film è di 706 metri per il primo e di 970 metri per il secondo. Al primo cinema danese è stata dedicata un'intera edizione delle Giornate del Cinema Muto. Cfr. P. CHERCHI USAI (a cura di), *op. cit.*

<sup>46</sup> Il film appartiene al genere del melodramma erotico. Sulla fortuna di questo genere nel contesto danese cfr. M. ENGBERG, *The Erotic Melodrama in Danish Silent Films 1910-1918*, in «Film History», V, n. 1 (1993), pp. 63-67.

troviamo proprio Ludwig Gottschalk alla ricerca di una soluzione per superare la crisi dell'industria cinematografica tedesca<sup>47</sup>.

Gottschalk, dopo aver introdotto la distribuzione separata di singoli titoli in Germania<sup>48</sup>, comprende che *Afgrunden* è destinato a riscuotere un successo anche nel suo paese. Egli decide così di acquistare l'esclusiva della distribuzione su territorio tedesco e il 16 novembre 1910 comincia sulle colonne di *Der Kinematograph* una campagna pubblicitaria mai vista prima per un singolo film in cui garantisce agli esercenti la cessione in esclusiva dei diritti di proiezione nelle diverse città della Germania. Il film ha un successo di pubblico eccezionale tanto che le proiezioni continuano ben oltre la fine dell'anno. Un altro modo di andare al cinema sta per nascere e per affermarsi. Come ha scritto Martin Loiperdinger:

Per superare la crisi nell'industria cinematografica era importante costruire presso il pubblico, attraverso un prodotto innovativo, nuove abitudini di consumo cinematografico<sup>49</sup>.

Le prime pubblicità non menzionano altri che Urban Gad, mentre a partire dal 28 gennaio del 1911, sono elencati i sei attori della compagnia del teatro di Copenaghen, tra i quali spicca la prima donna Asta Nielsen. La protagonista del film, l'interprete magnetica e sensuale del personaggio di Magda Vang, è certamente l'ingrediente principale del successo che riscuote il film in tutta la Germania. Un successo che porta l'importatore ed esercente Christoph Mülleneisen sen. ad escogitare un'ulteriore mezzo per rafforzare economicamente l'industria cinematografica tedesca. Mülleneisen ha infatti l'idea di affiancare al monopolio distributivo e spettacolare dell'opera filmica, introdotti da Gott-

<sup>47</sup> Come ricorda Martin Loiperdinger ci sono due versioni contrastanti dell'acquisto di *Afgrunden*, la prima è di Gottschalk stesso, la seconda è di Maxim Galitzenstein, a capo dell'industria cinematografica Messter, che in una lettera del 1924 indirizzata al proprietario dell'azienda da lui diretta riferisce di un viaggio di Gad e Davidsen a Berlino per vendere *Afgrunden*, delle relative difficoltà della coppia a trovare acquirenti a causa della lunghezza del film e del conseguente buon affare di Gottschalk. Cfr. M. LOIPERDINGER, *Monopolfilm...*, art. cit., pp. 198-199 e C. MÜLLER, *op. cit.*, p. 306.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>49</sup> «Zur Überwindung der Krise in der Film- und Kinobranche kam es darauf an, beim Publikum mit einem innovativen Produkt einen neuen Habitus des Ins-Kino-Gehens auszubilden», in M. LOIPERDINGER, *Monopolfilm...*, art. cit., p. 201. Grazie al sistema di monopolio, i produttori dei film d'ora in avanti riusciranno ad ottenere più finanziamenti, a prevedere con più facilità i ricavi e soprattutto a dividere i rischi d'impresa tra produttore e distributore; la produzione del lungometraggio diverrà così un onere non così difficilmente sostenibile.

schalk, anche l'esclusiva professionale di lungo periodo degli artisti principali. Il 27 maggio 1911 Mülleneisen, la Projektions-Aktien-Gesellschaft Union e la Österreichisch-Ungarische Kino-Industrie G.m.b.H. fondano la società di distribuzione Internationale Films-Vertrieb-Gesellschaft (IFVG) con il solo scopo di finanziare e distribuire i film di Asta Nielsen e Urban Gad. La sede della società si trova a Vienna e la sua direzione sarà affidata a Paul Davidson che sembra intuire immediatamente le potenzialità dello star system in aggiunta al sistema monopolistico<sup>50</sup>. Nella fattispecie proprio ad Asta Nielsen e Urban Gad è offerta la possibilità, non più di essere ingaggiati a giornata o per un singolo film, ma di essere assunti per un periodo di tempo molto più lungo. Essi in cambio di un lauto e duraturo guadagno, garantito fino al 1914, firmano un contratto che li obbliga a girare, rispettivamente come attrice principale e come sceneggiatore-regista, dagli otto ai dieci lungometraggi all'anno: ha inizio così la storia dello star system cinematografico in Europa. Al prodotto filmico, il cui valore si sta sempre di più slegando dalla sua concreta materialità pellicolare, è associato un plusvalore simbolico che ne giustifica il costo agli occhi dei distributori, degli esercenti e soprattutto del pubblico. Il plusvalore simbolico è la qualità della scrittura e della direzione di Urban Gad ma, soprattutto, la presenza di Asta Nielsen che, a partire dal momento in cui accetterà di lavorare in esclusiva per la società diretta da Davidson sarà definita la «Duse der Filmkunst»<sup>51</sup>. I distributori, consci del richiamo dell'attrice, si assumono il rischio di finanziare la produzione della serie di film per una cifra di 1.400.000 marchi, i proprietari delle sale si impegnano a comprare tutta la serie di film prodotti in una stessa stagione, il pubblico, sempre più interclassista, si confronta con un prodotto nuovo, prestigioso e con un'attrice straordinaria<sup>52</sup>. Possiamo affermare, quindi, che la star cinematografica e il sistema monopolistico si sostengono sin dall'inizio a vicenda: la prima diviene una garanzia di riempimento della sala, mentre il secondo, con il sistema fondato su

<sup>50</sup> Cfr. A. HAGERDOFF, R. SEYDEL (a cura di), *Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*, Universitas, München 1981, p. 50.

<sup>51</sup> M. LOIPERDINGER, *Monopolfilm...*, cit., p. 211. Per Corinna Müller «fu in particolar modo grazie ad Asta Nielsen che la distribuzione tedesca di monopolio riuscì ad assicurare la propria esistenza ed i propri interessi, a stabilizzarsi», in C. MÜLLER, *Le origini...*, art. cit., p. 101.

<sup>52</sup> Sul pubblico di Asta Nielsen nel contesto della città di Mannheim cfr. E. ALTENLOH, *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Stroemfeld-Roter Stern, Frankfurt am Main 2012, 1° ed. 1914.

première in sale di un certo rispetto, contribuisce all'accrescimento dell'aura della star stessa. Il circolo virtuoso ha inizio, con Asta Nielsen l'interprete cinematografico rivela tutte le sue potenzialità, diventa in tutto e per tutto parte integrante e principale del sistema industriale. L'effetto avrà ricadute immediate, porterà in pochissimo tempo alla creazione di nuove stelle del grande schermo e, più in generale, farà dell'attore il perno centrale del cinema successivo. Una nuova era è cominciata: il cinema della *seconde époque*.

*Afgunden*, le pellicole di produzione danese e quelle della "prima serie Asta Nielsen" trovano subito un mercato internazionale. Il mercato europeo, che necessita di una scossa per uscire dalla crisi di sovrapproduzione che lo affligge, sembra il più ricettivo rispetto alla novità costituita da questi film, dal loro formato e soprattutto dallo stile di questa attrice venuta dal Nord. Ivo Blom ha studiato, ad esempio, la distribuzione e la programmazione di queste pellicole in territorio olandese ad opera di Jean Desmet<sup>53</sup>. Altri studi hanno fatto lo stesso per altre cinematografie europee<sup>54</sup>. Un ulteriore e decisivo salto di qualità è arrivato però grazie alla già citata conferenza di Francoforte del 2011, in cui sedici contributi di carattere locale hanno messo in luce l'impatto della circolazione dei suoi film in Europa. Se in alcuni contesti extraeuropei, quello americano in particolare, la fama di Asta Nielsen e la popolarità dei suoi film non appaiono così decisivi, nella maggior parte delle città e delle cinematografie europee analizzate accade esattamente il contrario<sup>55</sup>. In particolare, come hanno dimostrato Giovanni Lasi e Lauri Piispa, in Italia e Russia la fama di Asta Nielsen appare decisiva e influente nella formazione di dive e divi di produzione nazionale<sup>56</sup>. I suoi film riscuotono un successo incredibile anche in Francia, nei paesi dell'est e del centro Europa<sup>57</sup>. Certo, le sfumature locali e nazionali nella ricezione del fenomeno non mancano, nonché le resistenze di carattere sciovinista. In Gran Bretagna, secondo Jon Burrows, l'impatto dei film dell'attrice influisce più in direzione dell'affermazione del lungometraggio che di un discorso divistico<sup>58</sup>. In Spagna, invece, Asta

<sup>53</sup> I. BLOM, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003.

<sup>54</sup> AA.VV., *Unmögliche...*, cit.

<sup>55</sup> Cfr. R. ABEL, *Asta Nielsen's Flickering Stardom in the USA, 1912-1914*, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *op. cit.*, pp. 279-288.

<sup>56</sup> Cfr. G. LASI, *art. cit.* e L. PIISPA, *Asta Nielsen and the Russian Trade*, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *op. cit.*, pp. 247-258.

<sup>57</sup> Cfr. M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *op. cit.*, pp. V-VII.

<sup>58</sup> J. BURROWS, *'The Great Asta Nielsen', 'The Shady Exclusive' and the Birth of*

Nielsen ottiene un successo inaspettato a cui non fa seguito una repentina introduzione del sistema di noleggio in esclusiva<sup>59</sup>. Nel complesso possiamo comunque affermare che il successo di Asta Nielsen è di dimensioni internazionali e particolarmente accentuato in Europa.

Anche a Zurigo e in Svizzera, l'introduzione del lungometraggio prima e, soprattutto, il fenomeno Nielsen poi, non tardano a farsi sentire<sup>60</sup>. Il 23 febbraio 1911 un annuncio congiunto di quattro sale della città pubblicato dal TdSZ annuncia la proiezione del film *Die Weisse Sklavin II (Den hvide Slavehandel sidste offer August Blom 1911 DK)*<sup>61</sup>. Il Löwen-kino, lo Speck's Kinematograph, il Kinomatograph Radium e il Centraltheater programmano per una settimana, dal 24 febbraio al 2 marzo il film nella loro sala definendolo «un istruttivo dramma di costume»<sup>62</sup>, pensato per adolescenti e adulti a causa del presunto valore pedagogico, ma vietato ai più piccoli. L'annuncio sottolinea inoltre il clamore suscitato dal film in tutto il mondo. Da questo momento in poi, infatti, le pubblicità zurighesi punteranno molto a sottolineare il consenso internazionale suscitato dalla pellicola, dello *Schlager*, il sostantivo che in tedesco indica un film di successo. Inoltre, il sostantivo *Sensation*, verrà sempre di più a sostituire quello di *Attraktion*. Dall'uscita del film della Nordisk, l'ascesa del lungometraggio appare inarrestabile. I film a rullo unico continueranno a circolare ma nel volgere di pochi anni verranno relegati al ruolo di aperture, d'intermezzo o chiusura dello spettacolo principale. In un annuncio dello Speck's Kinematograph, di due giorni successivi a quello congiunto

*Film Censorship in Britain, 1911-1914*, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *op. cit.*, pp. 203-213, p. 203.

<sup>59</sup> J. MONTERO, M.A. PAZ, 'Celebrada artista de fama mundial'. Asta Nielsen in *Barcelona, 1910-1914*, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *op. cit.*, pp. 187-199.

<sup>60</sup> Grazie ad alcune ricerche non sistematiche (in Ticino, nell'area cantonale di Zurigo e San Gallo, nonché a Berna) abbiamo potuto constatare la discreta presenza dei film della Nielsen anche fuori dall'area metropolitana zurighese. Cfr. anche P.E. JAKES, *Asta Nielsen in the Cinema Theatres of Lausanne, 1911-1913*, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG, *op. cit.*, pp. 169-177 e A. GERBER, *Advertising Asta Nielsen. Traces of Local Trade Rivalry in Zurich and Transnational Cinema*, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *op. cit.*, pp. 163-167.

<sup>61</sup> TdSZ, 23 febbraio 1911, n. 46, p. 5. Si tratta della seconda parte del film prodotto l'anno prima dalla Nordisk sul tema della prostituzione *Den hvide Slavehandel* (August Blom 1910 DK), plagio del successo della casa di produzione Fotorama *Den hvide Slavehandel* (Alfred Cohn 1910 DK). Negli anni successivi, il tema della tratta delle schiave e dell'induzione alla prostituzione diventa molto popolare in molte delle cinematografie del vecchio continente.

<sup>62</sup> «ein belehrendes Sittenbild», in TdSZ, 23 febbraio 1911, n. 46, p. 5.

con altre sale, veniamo a sapere addirittura che l'edificio è stato provvisto di una sala più piccola con una programmazione dedicata alla famiglia e, quindi, anche ai bambini. Le pressioni dell'opinione pubblica più conservatrice, le restrizioni imposte dall'autorità cittadina, nonché il soggetto sconveniente del film *Die Weisse Sklavin II* impongono agli esercenti nuove forme di spettacolo differenziate da offrire al sempre più numeroso pubblico<sup>63</sup>.

All'incirca un mese dopo, il 7 aprile 1911, è invece annunciato il primo film di Asta Nielsen con il titolo tedesco di *Abgründe* (*Afgrunden* Urban Gad 1910 DK) dal Löwenkino<sup>64</sup>. Un giorno prima della proiezione, oltre a un ulteriore annuncio del Löwenkino, troviamo quello dello Speck's<sup>65</sup>. Né Asta Nielsen, né Urban Gad compaiono in questi annunci. Il nome del direttore artistico e sceneggiatore appare invece il giorno successivo in un annuncio del Centraltheater, la sala gestita dalla società Elektrische Lichtbühne A.G.<sup>66</sup>. *Abgründe* è promosso come «una tragedia naturalistica, inscenata da Urban Gad! Il più sensazionale ed elettrizzante dei drammi teatrali finora comparsi!»<sup>67</sup>. È sottolineato il grande successo internazionale della pellicola che per sei o otto settimane è stata proiettata a Berlino, Düsseldorf, Copenaghen, Parigi; un successo che prosegue la sua marcia trionfale in tutto il mondo. Una pellicola che, sempre secondo l'annuncio, è stata accolta con i favori del mondo artistico, per la quale il musicista Raimund Rasch ha composto una colonna sonora apposita. Ma al di là della retorica che d'ora in avanti informerà molti degli annunci relativi a metraggi superiori al rullo unico, è da segnalare soprattutto il fatto che la proiezione si svolge per un periodo più lungo rispetto al solito, ovvero dal 13 al 27 aprile, con un prezzo maggiorato rispetto al consueto. Quest'ultimo aspetto è giustificato dalla compagnia con i sacrifici occorsi per l'ottenimento dell'esclusiva per l'intera Svizzera<sup>68</sup>.

<sup>63</sup> TdSZ, 25 febbraio 1911, n. 48, p. 10. Le intenzioni pedagogiche di facciata servono in realtà a rendere meno evidenti agli occhi dell'opinione pubblica conservatrice e della nascente censura i temi e le immagini scabrose.

<sup>64</sup> TdSZ, 7 aprile 1911, n. 83, p. 7. Soltanto due giorni prima il cinema Speck's aveva annunciato in pompa magna il quasi omonimo *Abgrund* (TdSZ, 5 aprile 1911, n. 81, p. 7). Secondo la Siegener Datenbank dovrebbe trattarsi di un film americano a un solo rullo uscito nel 1911. L'operazione dell'esercente appare molto scaltra ed è segno che il titolo poteva già significare qualcosa per il pubblico zurighese.

<sup>65</sup> TdSZ, 12 aprile 1911, n. 87, p. 5-7.

<sup>66</sup> TdSZ, 13 aprile 1911, n. 88, p. 3. Si rimanda alla Fig. II/1.

<sup>67</sup> «Eine lebenswahre Tragödie, dramatisiert von Urban Gad! Das sensationellste und spannendste Theater-Drama, das bis jetzt erschienen!» (TdSZ, 13 aprile 1911, n. 88, p. 3).

<sup>68</sup> I cambi di programma prima del 1911 avvengono usualmente a cadenza settimanale.

Monopolio che a nostro avviso si riferisce alla distribuzione della pellicola e non alla sua proiezione poiché, infatti, essa è presente in contemporanea nei programmi di altre tre sale della città: Löwenkino, Kino Radium, e il cinema Speck's<sup>69</sup>. L'irregolarità della comparsa degli annunci e la relativa mancanza di indicazioni riguardanti il numero di proiezioni giornaliere non ci permettono di fornire dei dati quantitativi precisissimi sul numero di posti offerti dalle sale zurighesi per questo film; dai dati a nostra disposizione possiamo comunque essere certi del suo successo<sup>70</sup>. Il nome della protagonista non compare mai negli annunci del suo primo film. Lo troviamo per la prima volta a caratteri piccoli un mese dopo la première di *Abgründe* in un annuncio relativo a *Heißes Blut* (Urban Gad 1911 D) che, inoltre, ricorda al pubblico il successo personale dell'attrice nel suo precedente film<sup>71</sup>. Qualche giorno dopo troviamo invece le pubblicità da parte del Kino Radium e del



Figg. II/1-2. Annunci TdSZ relativi alla première di *Afgrunden* (13 aprile 1911) e del film *Heisses Blut* (8 maggio 1911).

Questi i prezzi d'entrata: Balkon (balcone) 2 CHF, Loge (loggione) 1,50 CHF, Parkett (parchetto) 1 CHF, Galerie (galleria) 0,60 CHF.

<sup>69</sup> TdSZ, 13 aprile 1911, n. 88, p. 5-6-8-16; TdSZ, 15 aprile 1911, n. 90, p. 16; TdSZ, 21 aprile 1911, n. 93, p. 7; TdSZ, 22 aprile, n. 94, p. 15.

<sup>70</sup> Per indicazioni più precise sul numero di giorni in cui il film è rimasto in cartellone rimandiamo alla tabella sui film della Nielsen proiettati a Zurigo.

<sup>71</sup> TdSZ, 8 maggio 1911, n. 107, p. 6. Si rimanda alla Fig. II/2.



Löwenkino del film *Nachtfalter* (Urban Gad 1911 D) che segnalano entrambe il nome dell'attrice<sup>72</sup>. Queste ultime due pellicole sono tra le prime prodotte a Berlino e non più a Copenaghen dalla Deutsch Bioscop, i cui diritti fuori dalla Germania sono venduti dalla Allgemeine Kinematographen- und Filmverleih-Gesellschaft, con sede a Strasburgo. Negli annunci del secondo film della prima serie di film Asta Nielsen-Urban Gad, *In dem großen Augenblick* (Urban Gad 1911 D), il nome dell'attrice compare a caratteri molto più evidenti rispetto a quelli di Urban Gad<sup>73</sup>. Mentre cinque settimane più tardi, il nome di Asta Nielsen è associato a quello di una grande attrice italiana: per promuovere *Der schwarze Traum* (*Den sorte drøm* Urban Gad 1911 DK), il Löwenkino riprende la strategia messa in atto dai produttori tedeschi e definisce l'attrice danese come la «Duse der Kinokunst»<sup>74</sup>. Durante la stagione 1911/1912, troviamo ancora qualche film della serie Asta Nielsen-Urban Gad. Dopo una ripresa di *Abgründe* da parte della



Figg. II/3-4. Annunci TdSZ dei film *Im grossen Augenblick* (13 ottobre 1911) e del film *Den sorte drøm* (17 novembre 1911) in cui per la prima volta Asta Nielsen è definita la «Duse der Kinokunst».

<sup>72</sup> TdSZ, 19 maggio 1911, n. 117, p. 6; TdSZ, 26 maggio 1911, n. 122, p. 6; TdSZ, 27 maggio 1911, n. 123, p. 6. Gli annunci del Löwenkino sottolineano il mancato aumento del prezzo del biglietto d'entrata.

<sup>73</sup> TdSZ, 13 ottobre 1911, n. 241, p. 5-7. Il 13 ottobre gli annunci pubblicati sono quelli del cinema Speck's e del Löwenkino. Per il secondo si rimanda a Fig. II/3.

<sup>74</sup> «La Duse dell'arte cinematografica» (TdSZ, 13 ottobre 1911, n. 241, p. 5-7). Si rimanda alla Fig. II/4. L'epiteto è utilizzato regolarmente in Germania a partire dall'agosto del 1911. Cfr. M. LOIPERDINGER, *Monopolfilm*..., art. cit., p. 211.

neonata sala Olympia-Kino nel marzo del 1912, troviamo *Zigeunerblut* (Urban Gad 1911 D) e *Der fremde Vogel* (Urban Gad 1911 D), rispettivamente terzo e quarto film della serie Asta Nielsen/Urban Gad 1911/1912<sup>75</sup>. Nelle stagioni successive compariranno nuovi titoli in cartellone e saranno sempre annunciati con grande enfasi. Secondo quanto riportato dagli annunci del *Tagblatt der Stadt Zürich* durante le stagioni che vanno dal 1910/1911 al 1913/1914 saranno proiettati almeno 19 titoli in 9 differenti sale della città. Nella tabella che segue è possibile osservare i giorni di permanenza dei film nelle principali sale della città. Nonostante la probabile incompletezza degli annunci, a dire il vero nemmeno così grave, non è difficile farsi un'idea delle dimensioni del successo di questi film:

Titolo originale e italiano***	Elektrische Lichtbühne- Centraltheater (1) / Theater Badenerstrasse (2)	Löwenkino	Olympia-Kino Mercatorium	Kino-Radium	Speck's Kinematograph (1) / Cinema Palace (2)	Apollo-Kino
<i>Afgrunden</i> (L'Abisso)	13-04-1911 27-04-1911 (1)	13-04-1911 24-04-1911*	08-03-1912**	13-04-1911**	13-04-1911 15-04-1911*	18-09-1913* 25-09-1913**
<i>Heisses Blut</i> (Sangue Bollente)				08-05-1911**		10-04-1913**
<i>Nachtfalter</i> (La falena)		19-05-1911 26-05-1911*		20-05-1911 27-05-1911*		
<i>In dem grossen Augenblick</i> (Gran momento)		13-10-1911 20-10-1911			13-10-1911** 14-10-1911**	19-09-1913**
<i>Den sorte drøm</i> (Sogno nero)		17-11-1911 23-11-1911				
<i>Zigeunerblut</i> (Sangue di zingara)				25-01-1912 13-01-1912		
<i>Die arme Jenny</i>			10-10-1912 16-10-1912			
<i>Die Verräterin</i> (Traditrice)				24-10-1912 30-10-1912		

<sup>75</sup> Per il primo dei due titoli si rimanda alla Fig. II/5. In questo annuncio del Kino Radium si fa leva sull'esclusiva dei diritti di proiezione della pellicola, segno che il pubblico ha acquisito una certa domestichezza con le nuove regole dell'offerta cinematografica.

<i>Titolo originale e italiano***</i>	<i>Elektrische Lichtbühne-Centraltheater (1) / Theater Badenerstrasse (2)</i>	<i>Löwenkino</i>	<i>Olympia-Kino Mercatorium</i>	<i>Kino-Radium</i>	<i>Speck's Kinematograph (1) / Cinema Palace (2)</i>	<i>Apollo-Kino</i>
<i>Der fremde Vogel</i> (L'uccello foresto)				11-04-1912 17-04-1912		
<i>Wenn die Maske fällt</i>	14-11-1912** 16-11-1912** (1-2)					
<i>Der Totentanz</i>			14-11-1912 20-11-1912			
<i>Die Kinder des Generals</i>		05-09-1913 06-09-1913	12-12-1912 18-12-1912			
<i>Jugend und Tollheit</i> (Giovinezza e Follia)	13-03-1913** 15-03-1913** (1-2)	03-09-1913 04-09-1913				
<i>Komödianten</i>	22-05-1913** 24-05-1913** (?)	09-09-1913 10-09-1913				09-10-1913**
<i>Das Mädchen ohne Vaterland</i> (2)	17-07-1913 20-07-1913	07-09-1913 08-09-1913				02-10-1913**
<i>SI</i>				04-12-1913 10-12-1913	04-12-1913 10-12-1913	
<i>Der Tod in Sevilla</i>		20-09-1913 26-09-1913 20-05-1914**				
<i>Die Sünden der väter</i> (Delitto di padre)		11-09-1913 12-09-1913				
<i>Die Suffragette</i> (Suffragette)			23-10-1913 29-10-1913	11-09-1913 17-09-1913 25-09-1913**		18-09-1913*
N.B. L'annuncio dichiara che il film sarà proiettato anche al Kino Söhlbrücke di Badenerstrasse 9						

(\*) La permanenza del film nel programma del teatro è probabilmente più lunga di quella indicata.

(\*\*) Questa data indica soltanto il giorno della comparsa dell'annuncio sul giornale.

(\*\*\*) Ringrazio Giovanni Lasi per avermi fornito i titoli in italiano. Alcuni titoli compaiono anche con altre varianti.



Fig. II/5. Annuncio TdSZ relativo alla première di *Zigeunerblut* (24 gennaio 1912).

In questi annunci, come abbiamo detto, si passa dalla perdita dell'anonimato al paragone con l'attrice teatrale più popolare in Europa<sup>76</sup>. Né la perdita dell'anonimato, né il gradimento del pubblico e degli addetti ai lavori, né il paragone nobilitante con la Duse sono però segni certi della percezione della Nielsen come diva cinematografica nel contesto zurighese.



Fig. II/6. Annuncio TdSZ del film *Die Suffragette* (25 settembre 1913).

<sup>76</sup> Cfr. TdSZ, 14 ottobre 1911, n. 242, p. 5. Prima della comparsa del famoso epiteto, nell'ottobre 1911, si parlerà già di Asta Nielsen Bilder. In seguito si parlerà addirittura come per altri interpreti di Asta Nielsen-Serie. In alcuni annunci compaiono anche delle illustrazioni dell'attrice come in Fig. II/6.

Secondo Richard De Cordova, il riconoscimento del pubblico e il prestigio dell'attore sono condizioni necessarie ma non sufficienti affinché si possa parlare di divismo cinematografico. Affinché si possa parlare di divismo, ci ricorda sempre De Cordova, occorre infatti che sussista un discorso relativo alla sfera privata dell'attore. Per lo studioso statunitense, infatti, si può parlare di divismo cinematografico soltanto nel momento in cui si è in presenza di un «actor-persona»<sup>77</sup>, ovvero di un personaggio pubblico di cui si conosce molto più rispetto alla mera dimensione professionale<sup>78</sup>. Come vedremo tra poco, nel contesto svizzero, così come in quello tedesco, e in generale in quello europeo<sup>79</sup>, il discorso relativo alla sfera privata non sarà mai tanto sviluppato quanto il contesto americano degli anni Dieci. Nel caso di Asta Nielsen, in Svizzera ma anche altrove, il discorso sulla sua vita privata non si spingerà spesso oltre l'aneddoto, e l'attrice stessa non amerà prestarsi più di tanto a strategie, diciamo così, di stampo americano. In un'intervista con la rivista britannica *Picture and the Picturegoer* nell'aprile 1914, l'attrice si dimostra alquanto resistente al tipo di domande relative alla sua «avventurosa» vita da star:

Adventures? You want my adventures? Why ever do people imagine that cinema actresses are always having hair-raising experiences? I am an actress, not an acrobat! ... I have never fallen out of a balloon, over a cliff, under a train, out of a motor-car, or anything like that, you know. And, also, I'm not a little bit anxious to undergo any experiences like those one reads about as having happened to some of the American players. I think our Yankee friends seem to make a specialty of having adventures, don't you?<sup>80</sup>

Asta Nielsen, come del resto le dive italiane, amerà essere accreditata come artista, alla stregua delle grandi attrici teatrali dell'Ottocento<sup>81</sup>.

<sup>77</sup> R. E. PEARSON, *Actor-persona and Actor-character*, in L. VICHI (a cura di), *L'uomo visibile. The Visible Man. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno/Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*, Forum, Udine 2002, pp. 69-84.

<sup>78</sup> Cfr. DE CORDOVA, *op. cit.*

<sup>79</sup> Cfr. I. CHRISTIE, *From Screen Personalities to Stars. Analysing Early Film Fame in Europe*, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *op. cit.*, pp. 353-363 e A. LIGENSA, *Asta Nielsen in Germany-a Reception-Oriented Approach*, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *op. cit.*, pp. 343-352.

<sup>80</sup> Parte dell'intervista è riportata in J. BURROWS, *The Great...*, cit.

<sup>81</sup> Cfr. C. JANDELLI, *Le dive italiane del cinema muto*, L'EPOS, Palermo 2006. Ottimi studi sulle dive europee della *seconde époque* sono pubblicati anche in S. BULL, A. SÖDERBERGH WIDDING (a cura di), *Not so Silent. Women in Cinema before Sound*, Stockholm University, Stockholm.

Nella vita ultraschermica, le dive cinematografiche europee tenderanno più alla sublimazione che non alla costruzione finzionale della loro *persona*. Con questo non vogliamo ridurre la categoria di *stardom* in Europa alla mera popolarità: Asta Nielsen (e con lei molte delle star che seguiranno a breve) si distingue da subito dagli interpreti che l'hanno preceduta in quanto si emancipa come attrice da altre serie culturali, pur mantenendo aperto un dialogo con il teatro e in generale con lo spettacolo dal vivo; la presenza di un suo film nel programma di una sala costituisce di norma l'ingrediente principale dell'esperienza cinematografica dello spettatore; diviene un marchio di qualità, un *brand* delle pellicole che interpreta attraverso oculare campagne promozionali e strategie di distribuzione delle pellicole mirate e, infine, il suo *corpo cinematografico* si fa sempre più elaborato, diviene transmediale e sempre più pervasivo al di fuori della vita schermica.

Il paragone tra la Nielsen e la Duse, infatti, serve proprio ad accreditarla come artista più che ad accostarla al teatro. La famosa scena della danza sul palco di un teatro di varietà in *Afgrunden*, anche se in anticipo rispetto alla fortunata invenzione dell'epiteto, sembra quasi un rito di passaggio. Asta Nielsen è attrice di cinema e il pubblico cinematografico avverte una sua alterità rispetto al pubblico (diegetico) del teatro<sup>82</sup>. In questo è aiutata da uno stile che buona parte della critica identifica subito come "cinematografico". La *séance* cinematografica, pur in presenza di altre pellicole (raramente menzionate), ruota quasi sempre tutta intorno alla presenza del film dell'attrice. Cosa che non accade, ad esempio, con Max Linder e gli altri comici, né tantomeno con gli attori delle produzioni cosiddette d'arte. A partire dai film prodotti in Germania le pellicole si identificano con lei per metonimia in quanto appartenenti alla *Serie Asta Nielsen*. Poster, annunci, volantini, *première*, cicli speciali di proiezione: tutto sembra spingere lo spettatore a operare questa identificazione a Zurigo e altrove<sup>83</sup>. Gli stessi paratesti, inoltre, arricchiscono le sfaccettature di un corpo cinematografico già di per sé eccedente in quanto a presenza. Un corpo cinematografico

<sup>82</sup> Cfr. H. SCHLÜPMANN, *Unheimlichkeit...*, cit.

<sup>83</sup> Pierre Stotzky in riferimento alla riproposta di film di Asta Nielsen nella città di Metz dopo uno o due anni parla addirittura di «cinephilic memory» dello spettatore in P. STOTZKY, *Screening Asta Nielsen Films in Metz before the First World War*, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG, *op. cit.*, pp. 113-137, pp. 120-121. Sulla retrospettiva in questione, organizzata dal Löwen Kino in funzione concorrenziale al cinema Radium, si rimanda alle Figg. II/7 e II/8, nonché a A. GERBER, *Advertising...*, cit. Sulla cinefilia rimandiamo almeno a M. DE VALCK, M. HAGENER (a cura di), *Cinephilia. Movies, Love And Memory*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.



Figg. II/7-8. Annunci TdSZ relativi alla riproposta di alcuni titoli della filmografia di Asta Nielsen da parte del Löwen-kino (2 settembre 1913) e replica del cinema Radium che annuncia la prima del film (3 settembre 1913).

che si dà a vedere nel film e oltre, in più contesti, diviene ubiquo, persistente al di là della singola pellicola e soprattutto influente nella vita quotidiana dello spettatore e della spettatrice.

### 3. La scoperta dell'attore. Asta Nielsen e non solo

Come abbiamo visto a Zurigo e nella gran parte dei maggiori centri europei i film delle serie Asta Nielsen avranno un successo clamoroso. Questo è dimostrato non solo dai dati quantitativi a nostra disposizione ma anche dal tipo di annunci ritrovati durante le nostre ricerche. Alcuni titoli, oltre a rimanere abbastanza a lungo in cartellone, saranno ripresi anche dopo uno o due anni dalla prima uscita in sala, dando luogo a feroci battaglie concorrenziali per accaparrarsi i sempre più numerosi spettatori e spettatrici della città e dei dintorni<sup>84</sup>. In presenza di un film di Asta Nielsen lo spazio per altre opere si riduce e relega queste ultime a semplice riempitivo di alleggerimento. Molto spesso le pubblicità non annunciano altro che il film dell'attrice facendo intendere che quello sarà lo spettacolo principale. Il primo effetto, registrabile subito dopo l'esplosione del fenomeno Nielsen, è proprio il modificarsi repentino della programmazione tipica delle sale cinematografiche zurighesi che, come abbiamo visto precedentemente, da un'offerta multipla forgiata sulla serie culturale del varietà, passano a

<sup>84</sup> Cfr. A. GERBER, *Advertising...*, art. cit.

un'offerta di un'opera principale accompagnata da riempitivi di assai minor rilievo<sup>85</sup>.

Nell'ultima parte della stagione 1910/1911, ovvero dopo l'aprile del 1911, però, troviamo ancora molte *séances* organizzate attorno alla presenza di più pellicole. È facile intuire che una tale rivoluzione necessiti comunque di un periodo minimo di tempo per essere compresa e accolta dagli addetti ai lavori. Comunque, è sorprendente notare la quantità di lungometraggi che arrivano sul mercato subito dopo il grande successo di *Afgrunden*, quindi a cavallo tra la stagioni 1910/1911 e 1911/1912. Il 28 e il 29 aprile, ad esempio, il cinema Speck's e il Radium annunciano la presenza nei loro programmi del film prodotto da Oskar Messter *Das gefährliche Alter* (Adolf Gärtner 1911 D)<sup>86</sup>. Accanto a questo film di produzione tedesca, di cui il cinema Radium dichiara, in apparente contraddizione con la presenza dello stesso titolo nel programma di un'altra sala, di averne ottenuto l'esclusiva, nonché la durata straordinaria di tre quarti d'ora e la presenza dei maggiori attori della contemporaneità, non mancano dal vero, comiche e neppure il Pathé-Journal, che in quegli anni sembra godere di grande popolarità tra il pubblico zurighese<sup>87</sup>. Gli esercenti optano quindi per un sistema misto che metta in rilievo la presenza del lungometraggio ma, nel contempo, non escluda gli ingredienti della programmazione standard dal meccanismo promozionale. Senza contare che, in realtà, come ha mostrato Corinna Müller, i primi "lungometraggi" non raggiungono sovente i mille metri di lunghezza e devono talora essere integrati con aggiunte sostanziali<sup>88</sup>.

La popolarità del lungometraggio non è favorita solo dall'effetto

<sup>85</sup> Sulla programmazione delle origini cfr. M. LOIPERDINGER (a cura di), *Early Cinema Today. The Art of Programming and Live Performance*, John Libbey Publishing, New Barnet, Herts 2011. Corinna Müller opera una distinzione tra una fase (1910-1915) in cui è possibile trovare anche due film inferiori all'ora di durata nello stesso programma e una dove la metratura aumenta considerevolmente tanto che il film diviene davvero riempitivo di tutta la *séance* (1915-1920) in C. MÜLLER, *Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte*, in C. MÜLLER, H. SEGERBERG (a cura di), *Mediengeschichte des Films. Band 2. Die Modellierung des Kinofilms: zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06-1918*, Fink, München 1998, pp. 43-75.

<sup>86</sup> TdSZ, 28 aprile, n. 99, pp. 7 e TdSZ, 29 aprile, n. 100, pp. 6-15.

<sup>87</sup> È assai probabile che il titolo presentato dal cinema Speck's fosse un omonimo, come già accaduto per *Abgründe*. In questo modo si spiegano l'assenza di riferimenti alla lunghezza o particolare enfasi nel presentare la pellicola. Oltretutto, nello stesso anno, la Siegener Datenbank segnala altri due titoli omonimi, uno di produzione tedesca e l'altro di produzione danese.

<sup>88</sup> Cfr. C. MÜLLER, *Variationen...*, art. cit.



Nielsen. Il primo lungometraggio giunto probabilmente nelle sale zurighesi, *Die weisse Sklavin II*, farà da apripista per altre produzioni del genere cosiddetto delle “schiave bianche”. I titoli che trattano del tema dell’induzione alla prostituzione con le relative varianti non si contano nelle stagioni prese in considerazione. Nel giugno del 1911 è presentato il film *Mädchenhandel* (Viggo Larsen 1911 D). Il film attira l’attenzione, soprattutto per il particolare annuncio della società Elektrische Lichtbühne, che promette una ricompensa di 1000 Franchi a chiunque fosse in grado di trovare a Zurigo il detective Kenny, ovvero Viggo Larsen e la signorina Edith, in modo tale che questi due personaggi possano essere presentati di persona al pubblico. L’annuncio dichiara altresì che gli stessi personaggi avevano precedentemente fatto breve visita alle due sale della società stessa durante alcune proiezioni. Si tratta con buona probabilità di una trovata pubblicitaria, la prima di questo genere, che mira a giocare con le convenzioni del genere poliziesco e ad avvicinare idealmente al pubblico i due personaggi protagonisti attraverso l’abbattimento dei confini tra realtà e finzione, tra attore e personaggio e, non ultimo, tra schermo e sala<sup>89</sup>. Quello che è interessante notare è l’accento posto dalla pubblicità sui personaggi del film e pure su uno dei due attori protagonisti, Viggo Larsen, un fatto che prima della comparsa di Asta Nielsen era piuttosto raro. Un’eccezione, come abbiamo visto, è quella di Max Linder, il cui nome compare qualche tempo prima rispetto ad Asta Nielsen, ovvero a partire dalla fine della stagione 1910/1911. Un annuncio della stagione successiva, datato 13 settembre 1911 lo definisce «unser Liebling», il nostro preferito<sup>90</sup>.

L’anonimato degli attori in questo periodo caratterizza ancora buona parte delle produzioni, anche quelle di metraggio più consistente. Anche in apertura della stagione 1911/1912, ad esempio, le inserzioni dei film *Sündige Liebe* (Emil Albes 1911 D) e *Der Aviatiker und die Frau des Journalisten* (En Lektion August Blom 1911 DK), due pellicole su cui il Löwenkino sembra puntare molto per attirare nuovo pubblico, non citano in alcun modo gli interpreti<sup>91</sup>. La stessa cosa accade per l’annuncio del Kino Radium relativo a *Der Roman eines Blumenmädchens* (Vitascope 1911 D)<sup>92</sup>. In quest’ultimo caso, per la prima volta, nell’annuncio si dichiara l’esclusiva di proiezione delle pellicole per

<sup>89</sup> TdSZ, 22 giugno 1911, n. 144, p. 5. Si rimanda alla Fig. II/9.

<sup>90</sup> TdSZ, 13 settembre, n. 215, p. 7. Il 13 aprile 1911, proprio nei giorni in cui debutta nelle sale zurighesi *Afgrunden* troviamo un’altra citazione di Max Linder come attore (TdSZ, 13 aprile 1911, n. 88, p. 6).

<sup>91</sup> TdSZ, 8 settembre 1911, n. 211, p. 5 e TdSZ, 29 settembre 1911, n. 229, p. 5.

<sup>92</sup> TdSZ, 12 ottobre 1911, n. 240, p. 5.

una sola sala<sup>93</sup>. Se per i primi film di Asta Nielsen questo non accade, almeno all'inizio, molto probabilmente per la domanda troppo grande rispetto all'offerta di una singola sala o forse per un accordo di tipo corporativo tra le sale principali, il sistema di cessione dei diritti a un solo esercente sarà la norma per altri tipi di film. Tuttavia, esso non riguarderà tutte le pellicole a lungometraggio e abbiamo ragione di credere che non sarà neppure il sistema più diffuso. Joseph Lang, ad esempio, uno dei principali distributori che operano sulla scena zurighese, distingue tra le pellicole distribuite singolarmente e/o in gruppo senza esclusiva e pellicole distribuite secondo il sistema di monopolio, ovvero quelli che lui definisce i *Monopol-Schlager*, i titoli destinati ad aver maggior successo<sup>94</sup>.

Un'altra pellicola che secondo gli annunci è distribuita in esclusiva è *Mütter, verzaget nicht!* (Adolf Gärtner 1911 D), proiettata dalle sale della società Elektrische Lichtbühne A.G., tra la fine di ottobre e l'inizio di novembre<sup>95</sup>. È un caso particolarmente interessante perché si tratta di un film su commissione a favore delle madri e delle lattanti, nonché del primo lungometraggio interpretato da Henny Porten. Il suo nome non è nemmeno citato ma ciò non deve stupire poiché la stessa cosa era accaduta poco prima in Germania<sup>96</sup>. Un nome di un'attrice compare comunque qualche giorno dopo ed è annunciato persino in pompa magna dal Löwenkino, con tanto di immagine dell'attrice stessa in forte rilievo. Si tratta del film interpretato dall'attrice e ballerina Madame Polaire in *Zonza* (*Zouza* Reinhard Bruck 1911 D), un film proiettato in esclusiva dal cinema zurighese<sup>97</sup>. Poco visibile, ma comunque citata, è anche l'attrice Adele Sandrock, per *Marianne, ein Weib aus dem Volke!* (Messsters Projektion 1911 D)<sup>98</sup>.

Se sul finire della stagione 1910/1911 abbiamo la comparsa dei film di Asta Nielsen, l'introduzione e la rapida diffusione del lungometraggio, nonché le prime menzioni dei nomi di alcuni attori, nella

<sup>93</sup> Non è la prima volta che un annuncio dichiara che il film è mostrato soltanto in un certa sala ma questo è il primo caso in cui troviamo la dichiarazione, che lascia poco spazio a dubbi, «Alleiniges Vorführungsrecht für Zürich».

<sup>94</sup> «Kinema», 13 settembre 1913, n. 37, p. 12.

<sup>95</sup> TdSZ, 30 ottobre 1911, n. 255, p. 4.

<sup>96</sup> Su questo film a commissione cfr. M. LOIPERDINGER, *Mütter, verzaget nicht! Ein Auftragsfilm mit Henny Porten zum Hilfstag für Mutter und Kind 1911*, in J. KASTEN, J. GOERGEN (a cura di), *Henny Porten-Gretchen und Germania. Neue Studien über den ersten deutschen Filmstar*, CineGraph Babelsberg, Berlin 2012, pp. 19-46.

<sup>97</sup> TdSZ, 10 novembre 1911, n. 265, p. 7. Si rimanda alla Fig. II/11.

<sup>98</sup> TdSZ, 11 novembre 1911, n. 266, p. 12. Il regista non è stato identificato.

stagione successiva (1911/1912) è il personaggio cinematografico, in certe produzioni, a farla da padrone. Si tratta di una variante del fenomeno divistico *stricto sensu* e soprattutto della scoperta dell'attore che qui stiamo analizzando. In alcune produzioni, soprattutto di carattere seriale, non è tanto il nome dell'attore a essere messo in rilievo. Al contrario, il più delle volte, l'attore o l'attrice non sono neppure citati e il protagonista finzionale con la sua esorbitanza semiotica sembra addirittura fagocitarne la presenza. Uno dei critici del tempo attivi a Zurigo, Karl Bleibtreu, personalità su cui ritorneremo in seguito, ci ha forse restituito, grazie alla sua licoressia spettatoriale, degli scritti, apparsi sulle riviste svizzere *Kinema* e *Die Ähre*, in cui trovare una chiave di lettura o una delle chiavi di lettura del particolare rapporto instaurato tra schermo e spettatore agli inizi degli anni Dieci. Il critico e scrittore tedesco, infatti, attraverso una scrittura non lontana dallo stile diaristico, ci mostra come l'esperienza filmica sia per lui di volta in volta mediata principalmente dalla presenza dell'attore-divo, oppure da quella del personaggio, oppure ancora da un intero mondo narrativo e atmosferico<sup>99</sup>. Il critico tedesco scrive nel 1914: «Ich habe die Nielsen und den 'Student von Prag' und die grausige Herrlichkeit des 'Kapitän Kidd' erlebt, das kann mir niemand rauben»<sup>100</sup>. Si tratta di una citazione alquanto emblematica dell'operare di Bleibtreu che nelle sue cronache non pretende di interpretare il film quanto piuttosto di raccontarlo restituendo le sue impressioni di visione. Accanto alla diva danese, molto amata dal critico, e al grande affresco neoromantico diretto da Stellan Rye, Bleibtreu cita anche *Kapitän Kidd* (*Captain Kidd* Allen Curtis 1914 USA), titolo di un film americano, e la sua «grausige Herrlichkeit», la sua raccapricciante bellezza. Il contesto e l'utilizzo del genitivo ci fanno intuire che il riferimento non riguarda il film nel suo insieme, ma il protagonista eponimo<sup>101</sup>. Ovviamente quella di Bleibtreu non è una distinzione così netta ma è un orientamento di lettura dell'esperienza filmica degli anni Dieci che facciamo nostro anche per poterci meglio muovere nelle analisi dei paratesti e dei film che da qui a breve seguiranno e soprattutto per riuscire a cogliere la scoperta dell'attore nel suo insieme e non soltan-

<sup>99</sup> È il caso dei film storici come *Quo vadis?* (Enrico Guazzoni 1913 I) Come si può notare dalla pubblicità non c'è nessun riferimento ad attori o personaggi. Si punta più che altro sulla rappresentazione della romanità in termini narrativi e iconografici.

<sup>100</sup> K. BLEIBTREU, «Die Ähre», Jg. 2, H. 43, 26. Juli 1914, p. 14.

<sup>101</sup> Il fatto che *Kapitän Kidd* sia inserito nel testo tra virgolette non dimostra il contrario, anzi, rafforza l'idea dell'identificazione del film intero con il suo protagonista eponimo.

to nel suo fenomeno più visibile, ovvero la nascita e lo sviluppo del divismo cinematografico. Il panorama seriale degli anni Dieci, lo abbiamo detto, è quello che più di altri dà modo di osservare l'emergere di un vero e proprio culto del personaggio cinematografico. Un culto che diviene particolarmente forte nel genere criminale-poliziesco che prende gran parte della materia narrativa dalla letteratura popolare e *feuilletoniste*.

I vari Nat Pinkerton, Sherlock Holmes, Nick Winter, Fantômas, Raffles sono alquanto apprezzati dal pubblico zurighese. A riempire le sale a partire dalla stagione 1911/1912 è però Zigomar, il personaggio criminale seriale portato sugli schermi dal genio di Jasset. Jean Speck lo programma nei suoi due teatri, a Sihlbrücke e in Bahnhofplatz, dal 15 fino al 21 settembre del 1911, insieme a pellicole che completano il programma<sup>102</sup>. Il centrale Löwenkino ha in programma la pellicola subito dopo, dal 22 settembre al 28 dicembre 1911. La presenza in programma del film è molto più accentuata rispetto agli annunci di Speck e inoltre è corredata da descrizioni di carattere promozionale, che inquadrano il film nel genere poliziesco-criminale, e soprattutto da un'ampia spiegazione delle dodici scene principali. In particolare colpisce l'accentuazione attraverso il grassetto della sesta scena intitolata «Zigomar in Svizzera!»<sup>103</sup> che è ulteriormente suddivisa in sottocapitoli: «a) Il misterioso furto in hotel presso Grindelwald; b) L'arresto sul precipizio; c) Fuga»<sup>104</sup>. Ancora una volta un annuncio pubblicitario strizza l'occhio allo spettatore e gioca, come era avvenuto qualche mese prima con il detective Kenny di Viggo Larsen, sul confine tra realtà e finzione, tra l'effetto di presenza della location elvetica e l'assenza fisica che caratterizza il personaggio cinematografico<sup>105</sup>. A partire dal 30 settembre e fino al 5 ottobre dello stesso anno sarà la volta della società Elektrische Lichtbühne che programmerà il film nei teatri di sua proprietà di Weinbergstrasse (Centraltheater) e Badenerstrasse 14<sup>106</sup>. Soltanto una settimana dopo, sarà il Volkskino Wunderland di Leo Goldfarb a programmare il film<sup>107</sup>. I successivi episodi della serie Zigomar saranno presentati con regolarità in buona parte dalle sale cittadine anche nelle stagioni successive.

<sup>102</sup> TdSZ, 15 settembre 1911, n. 217, p. 7. Si rimanda alla Fig. II/10.

<sup>103</sup> «Zigomar in der Schweiz!».

<sup>104</sup> «a) Der rätselhafte Hoteldieb in Grindelwald; b) Die Verhaftung am Abgrund c) Entwischt».

<sup>105</sup> TdSZ, 22 settembre 1911, n. 223, p. 7.

<sup>106</sup> TdSZ, 30 settembre 1911, n. 230, p. 5.

<sup>107</sup> TdSZ, 13 ottobre 1911, n. 241, p. 15.



Figg. II/9-10. Annunci TdSZ relativi al primo episodio della serie *Zigomar* (22 settembre 1911) e al film *Mädchenhandel* (22 giugno 1911).

In un articolo apparso nel 1913 sulla rivista *Kinema* di Vollrath von Lepel, attore della compagnia del conte Georg II von Sachsen-Meiningen, l'autore parla della sua esperienza di imbonitore nei cinematografi della Svizzera e in Germania e ne raccomanda una rapida riforma atta a consegnare questa attività nelle mani di persone altamente qualificate, ovvero nelle mani d'attori di grande esperienza. Vollrath von Lepel non pensa a un imbonitore da fiera che, oltre a spiegare al pubblico a grandi linee le vicende mostrate, interagisca con esso per tenerne viva l'attenzione, ma a un vero e proprio *Kinoerklärer*, a un commentatore professionista delle vicende narrate che riesca a dare sensatamente la voce «alle persone in movimento» che si trovano «sulla superficie bianca», sulla tela<sup>108</sup>. Non si tratta più quindi, per il *Kinoerklärer* degli inizi degli anni Dieci, almeno nel contesto svizzero, di offrire una performance dal vivo totale, che comprenda la narrazione e il commento, ma anche e soprattutto la produzione di musica, di suoni, di rumori, le invettive verso il pubblico, le interazioni con le immagini in movimento. Si tratta invece di dare vita ai personaggi dello schermo e di dare senso alle loro azioni attraverso una partitura linguistica ben ponderata: lo spettacolo

<sup>108</sup> «bewegenden Menschen [...] auf der weißen Fläche» (V. VON LEPEL, «Kinema», 26 luglio 1913, n. 30, p. 1).

totale delle origini sembra essere soltanto un ricordo e l'esperienza filmica si concentra a mano a mano sempre di più attorno al personaggio e al suo agire. A mo' di esempio l'autore dell'articolo cita un suo testo relativo a un commento di una scena tratta proprio da uno degli episodi della serie di Zigomar. Si tratta di una scena in cui il protagonista e il detective Borquet sono contrapposti<sup>109</sup>. Quest'ultimo infatti è stato catturato da Zigomar durante una riunione di criminali ed è portato dal perfido eroe della letteratura popolare in un appartamento di sua proprietà. La scena commentata è proprio quella del dialogo tra i due acerrimi avversari alla presenza di Rosaria, amante di Zigomar, e di un complice. Nel testo scritto dall'autore dell'articolo, che riproduce sostanzialmente il dialogo tra i due protagonisti, il commento della scena e della recitazione dei personaggi, e il contenuto delle didascalie, Zigomar offre al detective un milione di franchi francesi in cambio della rinuncia a perseguirlo. Al rifiuto di quest'ultimo, Zigomar minaccia di tenerlo in isolamento per otto giorni senza acqua e senza cibo, e ordina successivamente al complice di portarlo in una cella segreta. L'articolo prosegue con alcune considerazioni sulla professione di commentatore cinematografico che sembra tenere occupato molto von Lepel, il quale infatti scrive: «Negli ultimi mesi ho commentato moltissimi film, i teatri erano silenziosi come chiese, nonostante il sovraffollamento degli stessi»<sup>110</sup>. Il rapido volgere degli eventi narrati, le azioni e l'espressività dei personaggi necessitano di un pubblico più attento, meno incline alla distrazione e più portato a una ricezione immersiva del testo filmico. Siamo di fronte a una dichiarazione straordinaria che testimonia il tentativo dell'istituzione cinematografica nascente di favorire il passaggio da un tipo di ricezione distratta, propria del cinema delle origini e definita come «glance», a un tipo di ricezione più attenta, quasi liturgica, definita come «gazing»<sup>111</sup>. Siamo di fronte, rispetto a qualche anno pri-

<sup>109</sup> Si tratta di una scena di *Zigomar peau d'anguille* (Victorin-Hippolyte Jasset 1913 F), forse il migliore della serie, interpretato da Alexandre Aquillère. In questo film, La Rosaria, vera e propria eroina in negativo, è la complice di Zigomar. Josette Andriotte, l'attrice, è una trasformista e il suo personaggio è in grado di saper usare aeroplani e materiali esplosivi. L'attrice diventerà Protéa in un'altra serie Éclair diretta da Jasset.

<sup>110</sup> «Ich habe in den letzten Monaten sehr viele Films auf meine Art erklärt, es war im Kinotheater so still wie in einer Kirche, trotz Ueberfüllung desselben» (V. VON LEPEL, «Kinema», 26 luglio 1913, n. 30, p. 2).

<sup>111</sup> Cfr. M. FANCHI, *op. cit.*, p. 71. Il secondo regime secondo molti studiosi sarebbe quello proprio dello spettatore classico. Per Mariagrazia Fanchi e per molti altri studiosi questo paradigma è troppo rigido. Tuttavia è da prendere in considerazione che in questo periodo, come già ricordato, stanno prendendo piede pratiche discorsive in cui emerge sovente la figura dello spettatore ipnotizzato come ad esempio in A. DÖBLIN, *Das Thea-*

ma, a un'altra maniera di concepire la *mise en présence* della performance attoriale attraverso un nuovo design della *séance*.

Se nella prima parte della stagione, buona parte degli attori cinematografici rimane sostanzialmente ancora nell'anonimato, nella seconda molti nomi cominciano invece a essere pubblicizzati. Nel marzo del 1912 è annunciato con grande enfasi, e non poteva che essere così, il film *La Dame aux camélias* (André Calmettes, Henri Pouctal 1911 F) e la relativa partecipazione di Sarah Bernhardt<sup>112</sup>. Ma non solo: lo stesso mese compare in grande evidenza il nome della contessa Claire Wolff-Metternich-Wallentin, impegnata in un film intitolato *Dornenkronen der Liebe* (Duskes 1912 D)<sup>113</sup>. Un mese dopo quello di Saharet in *Des Lebens Würfelspiel* (Adolf Gärtner 1912 D)<sup>114</sup>. In giugno, invece, è Ilse Oeser a essere citata, al contrario di quanto era accaduto per *Sündige Liebe*, il primo film da lei interpretato, come l'eroina principale del film. Ad affiancarla, secondo l'annuncio, sono i migliori artisti della scena berlinese<sup>115</sup>.

A poco a poco si viene a creare e a fissare una sorta di gerarchizzazione delle varie tipologie attoriali. L'enfasi delle inserzioni varia infatti a seconda del ruolo che gli attori assumono nel film. Abbiamo attori provenienti dal teatro che sono segnalati principalmente come garanzia di qualità del prodotto cinematografico, un po' come avveniva già prima della comparsa dei film di Asta Nielsen. Alla fine della stagione 1911/1912, ad esempio, è ancora il Kino Radium che, per i due dei quattro titoli segnalati nel programma, *Geheimnis von Cloisterkam* (*Mystère de Cloisterkam* Le Film d'Art 1912 F) e *Treulos verlassen* (Pathé 1912 F), due film di produzione francese, fornisce i nomi degli attori principali associati al teatro di provenienza e al personaggio interpretato<sup>116</sup>. La stessa cosa ac-

*ter der kleinen Leute*, in J. SCHWEINITZ (a cura di), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, Reclam, Leipzig 1909, pp. 153-155.

<sup>112</sup> TdSZ, 11 marzo 1912, n. 60, p. 7; TdSZ, 13 marzo 1912, n. 62, p. 6. Per una bibliografia commentata dei film di Sarah Bernhardt si rimanda a D.W. MENEFFEE, *Sarah Bernhardt in the Theatre of Films and Sound Recordings*, McFarland, North Carolina 2003, pp. 89-150.

<sup>113</sup> TdSZ, 29 marzo 1912, n. 76, p. 7; TdSZ, 30 marzo 1912, n. 77, p. 14. Il nome del regista del film *Dornenkronen der Liebe* non è stato identificato.

<sup>114</sup> TdSZ, 26 aprile 1912, n. 98, p. 6. Saharet è ballerina di fama internazionale che esordisce davanti alla macchina da presa molto presto in *Le Bolero* (Gaumont/Alice Guy 1905 F).

<sup>115</sup> TdSZ, 13 giugno 1912, n. 137, p. 16.

<sup>116</sup> TdSZ, 28 giugno 1912, n. 145, p. 15. Per il primo film gli interpreti indicati sono i seguenti: Fräulein Lifraud von der Comédie française (Pussy), Fräulein Marie Lurie vom Odéon-Theater (Fr. Tope), Herrn André Calmette vom Gymnase-Theater (Jasper),

cade il 6 luglio di quell'anno quando il Radium per il film *Für die Ehre des Vaters* (Hans Oberländer 1912 D) fornisce i nomi di attori attivi nei teatri stabili tedeschi associati al personaggio interpretato<sup>117</sup>.

Un'altra categoria di attori cinematografici, già presente prima dell'era Nielsen ma che diviene sempre più numerosa a partire dalla stagione 1911/1912, è composta da celebrità internazionali provenienti da altri ambiti del mondo dello spettacolo, come le già citate Sarah Bernhardt e Saharet, che non sono utilizzate soltanto in funzione di nobilitazione del prodotto cinematografico, ma risultano anche un buon richiamo per la maggior parte del pubblico. Queste celebrità, oltre a suscitare curiosità nello spettatore, conferiscono al personaggio o addirittura all'intero film un'identità peculiare proveniente dall'immagine che lo spettatore stesso ha di esse e della loro attività extracinematografica.

Oltre alle celebrità internazionali, quali Bernhardt e Saharet, potremmo citare le *picture personalities*, un termine, come già ricordato, coniato da Richard de Cordova per indicare quegli interpreti americani del grande schermo la cui riconoscibilità dipende quasi esclusivamente da precedenti apparizioni cinematografiche<sup>118</sup>. Le *picture personalities* per De Cordova sono quegli artisti sui quali esiste un discorso pubblico di natura professionale che non coinvolge alcun aspetto della vita privata<sup>119</sup>. Le analisi dell'americano devono essere però adattate a contesti nei quali non si è ancora sviluppato un dibattito sistematico relativo al cinema. Nel caso svizzero, allora, definiamo *picture personalities* tutti quegli interpreti che, pur emancipandosi da altre serie culturali rispetto a quella cinematografica, non costituiscono l'unica attrazione della *séance*. Un esempio su tutti è quello di Max Linder che, prima di accedere allo statuto divistico, è segnalato, come abbiamo visto, come personalità che il pubblico ha imparato oramai a riconoscere<sup>120</sup>. Non è sempre facile operare dei distinguo all'interno delle varie categorie di interpreti, soprattutto in un panorama così vario e non ancora del tutto

Herrn Felix Ganders vom Athénée-Theater (Edwin Drood). Per il secondo film è segnalata soltanto la presenza di Fräulein Bovy della Comédie française. I nomi dei registi dei due film e il titolo originale del secondo non sono stati identificati.

<sup>117</sup> TdSZ, 6 luglio 1912, n. 157, p. 13. I nomi degli attori e dei personaggi sono i seguenti (caratteri non miei): «DER MAJOR, Herrn Nierendorf (Lessing-Theater, Berlin); DIE MAJORIN, Maria Reisenhofer (Residenz-Theater, Berlin); HORST, beider Sohn, Erich Kober (Neues Schauspielhaus, Berlin); DER ARZT, Bruno Harprecht (Berliner Theater, Berlin)».

<sup>118</sup> Cfr. R. DE CORDOVA, *op. cit.*

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> Ilse Oeser e Hugo Flink potrebbero essere considerate altre due *picture personalities*.



istituzionalizzato come quello dei primi anni Dieci e, soprattutto, in un contesto come quello di Zurigo in cui fino al 1913 non si hanno altre fonti se non annunci e programmi di sala. Tuttavia, anche a Zurigo, è facile osservare come la star si erga al di sopra degli altri tipi d'attore. Sulla scorta delle nostre osservazioni empiriche, come abbiamo detto, abbiamo definito la star vera e propria come un interprete certamente rinomato e apprezzato che ha, inoltre, le caratteristiche di un vero e proprio marchio di fabbrica, di un brand. Un interprete che riesce a legare indissolubilmente il proprio nome d'artista, ad esempio, a un'intera serie di film, a svincolarsi almeno in parte dall'immagine d'artista proveniente da attività extra-cinematografiche e, soprattutto, a costituire l'attrazione principale della *séance*.

Henny Porten a partire dalla stagione zurighese 1912/1913 perde l'anonimato ed entra direttamente nel firmamento divistico. Il nome della storica rivale di Asta Nielsen compare in un annuncio relativo al già citato *Des Lebens Würfelspiel* il 17 ottobre 1912<sup>121</sup>. L'attrice alle dipendenze di Oskar Messter è definita senza mezzi termini «la più grande diva della Germania»<sup>122</sup>, mentre la coprotagonista Saharet, già citata in precedenza, è associata all'epiteto di «La diva-danzatrice australiana»<sup>123</sup>, quasi a rimarcare, oltre all'esotismo, l'appartenenza a un'altra serie culturale rispetto a quella cinematografica. Da qui in avanti l'ascesa della diva tedesca nel contesto zurighese sarà inarrestabile e i suoi film riempiranno i programmi di molte sale zurighesi<sup>124</sup>.

Nella stessa pagina dell'annuncio di *Des Lebens Würfelspiel* ritroviamo anche quello del film *Die Bajadere* (Max Obal 1912 D), con Lissi Nebuschka, quarta pellicola dell'omonima serie<sup>125</sup>. L'attrice è definita come la nuova stella dell'arte cinematografica. Si tratta infatti di una delle prime attrici ingaggiate dalla Internationale Films-Vertriebs-Gesellschaft di Christoph Mülleneisen per tentare (invano) di replicare il successo di Asta Nielsen<sup>126</sup>.

Altre personalità che si distinguono rispetto alle altre e che sembra-

<sup>121</sup> TdSZ, 17 ottobre 1912, n. 245, p. 5.

<sup>122</sup> «Deutschlands grösste Kinodiva» (TdSZ, 17 ottobre 1912, n. 245, p. 5).

<sup>123</sup> «Australische Tanzdiva» (TdSZ, 17 ottobre 1912, n. 245, p. 5).

<sup>124</sup> A partire dalla stagione 1913/1914, Henny Porten insidia fortemente il primato di Asta Nielsen. L'attrice è definita con epiteti altisonanti dalle pubblicità e compare decine di volte in pose fotografiche in primo piano.

<sup>125</sup> TdSZ, 17 ottobre 1912, n. 245, p. 5.

<sup>126</sup> Un tentativo che si avvicina addirittura al plagio della star danese. Cfr. la voce dedicata all'attrice in AA.Vv., *CineGraph-Lexikon zum deutschsprachigen Film*, Edition Text Kritik, München 1984.

no raggiungere la condizione divistica sono sicuramente Viggo Larsen e Wanda Treumann. All'inizio della stagione 1912/1913 li ritroviamo ancora in alcuni annunci senza che il loro nome sembri essere messo in evidenza più di una qualsiasi altra *picture personalities*<sup>127</sup>. Sul finire della stessa stagione, invece, è il Löwenkino che punta sulla loro fama per attirare nuovo pubblico lanciando una campagna pubblicitaria alquanto aggressiva. Il film da loro interpretato *Freiheit oder Tod* (Viggo Larsen 1912 D) è presentato come «una tragedia sott'acqua in tre parti» ed è proiettato in esclusiva dalla sala situata nella centrale Rennweg<sup>128</sup>. Successivamente ritroviamo il film proiettato in sale più popolari come il Volks-Kino-Theater Wunderland<sup>129</sup>. Il 24 aprile 1913 un altro film del duo Viggo Larsen-Wanda Treumann è programmato nel centrale Löwen-Kino, *Das Abenteuer der Lady Glane* (Viggo Larsen 1913 D), che sembra non impegnare nello stesso sforzo pubblicitario la sala del centro cittadino<sup>130</sup>. Soltanto due giorni più tardi è invece riannunciato in pompa magna come il secondo film della Treumann-Larsen-Serie<sup>131</sup>.

Un altro nome che appare a più riprese nella stagione 1912/1913 e 1913/1914 è quello di Suzanne Grandais, la stella della Gaumont che ormai da tempo era conosciuta per le numerosissime interpretazioni nei film di Louis Feuillade e di Léonce Perret ma che fino al 1913 non è nominata nei paratesti per un'esplicita politica della casa di produzione francese<sup>132</sup>. Nel contesto zurighese la ritroviamo a caratteri microscopici in un annuncio del Cinema Palace del 7 gennaio 1913<sup>133</sup> e dopo due giorni molto più in evidenza in un altro del Löwen-Kino, che sembra la sala più attenta a promuovere film con la presenza di star di

<sup>127</sup> TdSZ, 7 settembre 1912, n. 211, p. 13 e TdSZ, 3 ottobre 1912, n. 233, p. 5. I due film in questione sono *Opferd* (Viggo Larsen 1912 D) e *Nachtgestalten* (Viggo Larsen 1912 D).

<sup>128</sup> «Eine Tragödie unter Wasser in 3 Abteilungen» (TdSZ, 4 aprile 1913, n. 78, p. 5). Si cfr. la Fig. II/12.

<sup>129</sup> TdSZ, 19 aprile 1913, n. 91, p. 12.

<sup>130</sup> TdSZ, 24 aprile 1913, n. 95, p. 5. Lo stesso giorno il Mercatorium-Kino e il Kino Sihlbrücke annunciano in programma *Die Sphinx* (Eugene Illés 1913 D) e *Verschollen* (tit. orig. *Padre Dante Testa* 1913 I) rispettivamente con Erna Morena ed Ermete Zacconi.

<sup>131</sup> TdSZ, 27 aprile 1913, n. 97, p. 13.

<sup>132</sup> Sulla prima fase della carriera di Suzanne Grandais con Perret cfr. B. BASTIDE, J.A. GILI (a cura di), *Léonce Perret*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris 2003 e D. TAILLÉ, *Léonce Perret cinématographe*, Association Cinémathèque en Deux-Sèvres, Niort 2006. Sul rapporto con Louis Feuillade cfr. P. GAUTHIER, F. LACASSIN, *Louis Feuillade. Maître du cinéma populaire*, Gallimard, Paris 2006.

<sup>133</sup> TdSZ, 7 gennaio 1913, n. 5, p. 6.



Fig. II/11. Annuncio TdSZ relativi al film *Zonza* (10 novembre 1911) con Émilie Marie Bouchaud (Polaire). Si tratta del primo annuncio che reca anche un'immagine dell'artista.



Fig. II/12. Annuncio TdSZ relativi al film *Freiheit oder Tod* (4 aprile 1913) con Wanda Treumann e Viggo Larsen.

grande fama<sup>134</sup>. I film in programma sono tre: al cinema Palace *Verklungene Lieder* (Léonce Perret 1913 F), mentre al Löwen *Die Heimatlosen* (1913 F) e *Die Spitzenklöpplerin* (La Dentellière Léonce Perret 1913 F)<sup>135</sup>. I tre film in questione sono presentati dalle due sale come lontani dal melodramma sensazionalistico tanto in voga. In particolare, è nell'annuncio del Löwen-Kino che si dichiara che le due pellicole

<sup>134</sup> TdSZ, 9 gennaio 1913, n. 93, p. 5.

<sup>135</sup> Il secondo dei tre film non è stato identificato.

proiettate sono una chiara protesta nei confronti di quelle che sono definite le irragionevoli ostilità nei confronti delle rappresentazioni cinematografiche e dichiara che il film è destinato a intrattenere il pubblico più serio. I film interpretati da Suzanne Grandais sembrano riscuotere un ottimo successo tanto che sono programmati a più riprese e in più sale cittadine<sup>136</sup>. Negli annunci dei suoi film viene descritta come una grande artista cinematografica, come la più grande star francese, è paragonata ad Asta Nielsen ed è tra le prime attrici cinematografiche a comparire in foto sul *Tagblatt der Stadt Zürich*<sup>137</sup>. Le dive italiane, almeno nella prima metà degli anni Dieci, non appaiono sovente<sup>138</sup>.

Tra le star maschili è invece Valdemar Psilander a farla da padrone. Lo ritroviamo citato già alla fine della stagione cinematografica 1912/1913<sup>139</sup>. Ma è soltanto a partire dalla stagione successiva, però, che ci si accorge della sua importanza: il solito Löwen Kino organizza a maggio la Psylander-Woche, la settimana dedicata a Psylander, segnando un ulteriore passo in avanti nella politica di promozione delle sale attraverso il nome degli attori<sup>140</sup>. Il 14 maggio 1914, è annunciato il film *Die Stimme des Gewissens* e l'attore protagonista non è presentato soltanto con i soliti sintetici epiteti della pubblicistica cinematografica, ma con una più ampia descrizione. La pubblicità dichiara, come avviene per molte altre star del grande schermo, che Valdemar Psylander è «il preferito dal pubblico internazionale»<sup>141</sup> ma poi aggiunge:

Che cosa si dice su Valdemar Psilander? Se la cinematografia ha dimostrato il suo pieno valore è grazie a lui e attraverso di lui. La cinematografia lo ha tirato fuori dall'oscurità e l'ha fatto diventare una celebrità. Lui l'ha portata per primo ai più alti livelli artistici, gli ha regalato la misura del giudizio come forma d'arte. Lei è stata la liberazione della sua personalità artistica. Lui ne è diventato profeta, attraverso il suo talento ne ha ampliato gli orizzonti, ne ha disarmato i nemici, facendo crollare ai suoi piedi nazioni intere e quasi tutto il mondo<sup>142</sup>.

<sup>136</sup> Durante tutto il 1913 la ritroviamo a più riprese all'*Apollo*, al *Zürcherhof*, al *Löwenkino*.

<sup>137</sup> TdSZ, 11 settembre 1913, n. 213, p. 4; TdSZ, 9 ottobre 1913, n. 237, p. 5; TdSZ, 6 novembre 1913, n. 261, p. 4. Si cfr. la Fig. II/13.

<sup>138</sup> *Ma l'amor mio non muore!* (Mario Caserini 1913 I), titolo che inaugura la grande stagione del divismo italiano, è annunciato nel giugno del 1914 in TdSZ, 18 giugno 1914, n. 140, p. 5. Il nome di Lyda Borelli compare a caratteri cubitali. Cfr. Fig. II/14.

<sup>139</sup> TdSZ, 24 luglio 1913, n. 171, p. 6. Il film è *Ein Muttergeheimnis* ed è programmato dal Löwen-Kino.

<sup>140</sup> TdSZ, 12 maggio 1914, n. 110, p. 6 (Fig. II/14).

<sup>141</sup> «Der Liebling des internationalen Kino-Publikums» (TdSZ, 14 maggio 1914, n. 112, p. 5).

<sup>142</sup> «Was sagt man über Waldemar Psilander? Wenn an einem und durch einen-so hat



Fig. II/13. Annuncio TdSZ relativo al film *Liebes-Intriguen / La vie parisienne* (9 ottobre 1913) con due immagini della star Suzanne Grandais.



Fig. II/14. Annuncio TdSZ relativo al film *Ich habe ihn zu sehr geliebt! / Ma l'amor mio non muore!* (18 giugno 1914) primo grande successo di Lyda Borelli.

Il salto di qualità è evidente: la pubblicità diviene (o si finge) palesemente specchio di quella sfera pubblica cinematografica, di quella *Kinoöffentlichkeit*, che inizia ad emergere con prepotenza negli anni Dieci, che diviene sempre più visibile, e che è occupata per buona

die Kinematographie an und durch Waldemar Psilander ihre künstlerische Vollwertigkeit bewiesen. Sie hat ihn aus dem Dunkel einer unbekannten Verborgenheit heraufgehoben, entdeckt, zu einer Berühmtheit gemacht; er hat sie als der erste auf die höchste künstlerische Höhe gebracht, hat ihr das Maß der Beurteilung als Kunstform geschenkt. Sie war die Befreiung seiner künstlerischen Persönlichkeit; er wurde ihr Prophet, der durch sein Können ihr die Wege wies, ihre Gegner entwappnete, ihr ganze Länder, ja fast den gesamten Erdball, zu Füßen legte» (TdSZ, 14 maggio 1914, n. 112, p. 5). Il film *Die Stimme des Gewissens* non è stata identificato. Si cfr. La Fig. II/16.

parte dai giudizi, dalle considerazioni sugli interpreti cinematografici e, in particolare, sulle star<sup>143</sup>. Il mettere in evidenza il «si dice» in pubblicità riproduce o simula infatti il giudizio degli addetti ai lavori o del pubblico più preparato. Inoltre, l'annuncio si lascia andare a considerazioni su Psilander dichiarando: «la sua recitazione delicata, mai esagerata, contrassegna anche il sopraccitato dramma cinematografico come un pezzo di rappresentazione artistica»<sup>144</sup>. In questo caso è il giudizio critico-estetico che irrompe nella sfera promozionale, segno che non basta più soltanto fornire le generalità di un attore, occorre anche dargli un'identità professionale, in maniera tale che possa qualificarsi al meglio sia come artista, sia come marchio di fabbrica<sup>145</sup>. Questo tipo di annunci diviene sempre più frequente. L'attore diviene un potente strumento per affermare la moralità degli spettacoli cinematografici, la loro qualità e la loro appartenenza a pieno diritto alla sfera dell'arte. La garanzia di qualità proviene ora anche e soprattutto dalla recitazione, dal decoro, dall'abilità nel rappresentare sentimenti ed emozioni e soprattutto dalla capacità di conquistare lo spettatore.

<sup>143</sup> Sul concetto di *Kinoöffentlichkeit* cfr. C. MÜLLER, H. SEGEBERG (a cura di), *Kinoöffentlichkeit (1895-1920)/Cinema's Public Sphere (1895-1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung*, Schüren Verlag, Marburg 2008 e M. TRÖHLER, *Filme, die (etwas) bewegen. Die Öffentlichkeit des Films*, in I. SCHENK, M. TRÖHLER, Y. ZIMMERMANN (a cura di), *Film-Kino-Zuschauer. Filmrezeption / Film - Cinema - Spectator*, Schüren, Marburg 2010 pp. 117-134.

<sup>144</sup> «Sein delikates, nie übertreibendes Spiel stempelt auch obiges Filmdrama zu einem Cabinetstück kinematographischer Darstellungskunst» (TdSZ, 14 maggio 1914, n. 112, p. 5). Questo fenomeno è registrabile sin a partire dai primi annunci dei film di Asta Nielsen ma nel caso di Psilander diviene particolarmente evidente e marcato. Si cfr. la Fig. II/16.

<sup>145</sup> Waldemar Psilander viene anche definito «l'amato bon vivant nordico/der beliebte nordische Bonvivant», TdSZ, 28 maggio 1914, n. 123, p. 5 (Fig. II/17).



# LÖWEN-KINO

**Rennweg.**

Ab heute:

## Waldemar Psylander

der Liebling des internationalen Kino-Publikums

in:

### Die Stimme des Gewissens

Nordisches Drama aus der Lebenswelt  
in 3 Akten

Was sagt man über

#### Waldemar Psylander?

„Wenn an einem und durch einen – so hat die Kinematographie es und durch Waldemar Psylander das kinematografische Volkswort bewiesen. Sie sah ihn aus dem Dunkel einer zahllosen und zahllosen Kinosäle, erstrahlte in einer Begeisterung, die nicht zu beschreiben ist. Er hat es als die erste und die höchste kinematografische Höhe erreicht, hat das Maß der Begeisterung des Kinos erreicht.“

So war die Begeisterung seiner kinematografischen Persönlichkeit; er wurde im Prolog, der durch sein Kommen in der Woche war, der Gipfel der Begeisterung, der ganze Lächer, ja fast der gesamte Erdball, zu „Erdbeben“.

Sein delikates, nie übertriebenes Spiel stempelt auch dieses Film-drama zu einem **Cabinetstück** kinematografischer Darstellungskunst.

Anßerdem im Programm:

### In Schlangengewalt

Gefährliche Abenteuer in den Dschungeln Indiens.  
Kampf zwischen Riesenschlange und Mensch.  
Grossartige Tieraufnahmen.

Ab heute in jedem Programm die beliebte GAUMONT-Woche.

Ab Donnerstag 50151

## Psylander - Woche

im Löwen-Kino Rennweg.

16. Mai 1914. Zugblatt Nr. 124. Seite 5.



## Waldemar Psylander

der beliebteste nordische Bon vivant  
in ARTHUR SCHNITZLER'S

# LIEBELEI

Ein Volkstück in 4 Akten.

Die „Tropfen des neuen Lebens“ hat aus dem religiösen Bismarck der Wiener Dichter gemacht. Auch im Filmstück kommt dem Aufbruch zum Ausdruck. Dem letzten Stunden der Lust, mit denen die „Liebele“ schließt, folgt die schnelle Lösung in Verwirrung und Tod. Der Regisseur und die Darsteller des Kinostücks sind dem Dichter in kinematografischer Weise gerecht geworden. Die gemischte romantische Christiane und der Gegenpart, die Schicksalsfrau, junge Frau, der Bremerischer Frau Lili, können von Waldemar Psylander gespielt, und sein jenseitiger Freund Theodor, so als haben wir mit unglaublicher Ironie im Finstern werden, der auch eine große Rolle von Formen enthält, die in Theaterstück, wegen der Unmöglichkeit des klassischen Verstandes der Schauspieler nicht auf die Bühne gebracht werden konnten.

50152



NUR ERSTKLASSIGE PROGRAMME

## Löwenkino Rennweg

KUNSTLERISCHE MUSIKBEGLEITUNG

Figg. II/15-16-17. Alcuni annunci TdSZ (12-14-28 maggio 1914) relativi all'attore Waldemar Psilander.

#### 4. *Il ruolo dell'attore nell'affermazione del cinema nella sfera pubblica*

Per comprendere al meglio il ruolo dell'attore cinematografico nell'affermazione del cinema come medium di qualità nella sfera pubblica svizzera in generale e zurighese in particolare, oltre alla pubblicità, occorre fare riferimento soprattutto ai quotidiani e alle riviste locali. I contesti svizzeri e zurighesi non sono certamente i più ricchi a tal proposito. L'interesse dei quotidiani nei confronti del cinema è piuttosto tardivo, anche se non del tutto trascurabile<sup>146</sup>. A integrare la *mediasfera* che per gli anni Dieci costituisce una fonte preziosissima di ricerca e ci restituisce un'immagine dell'esperienza cinematografica locale sono due riviste: *Kinema* e *Die Ähre*<sup>147</sup>. In particolare, è la rivista corporativa *Kinema* a offrirci un panorama alquanto ricco sul cinema degli anni Dieci e sui suoi interpreti. Questa rivista, fondata nel 1911 ma disponibile alla consultazione soltanto a partire dal marzo del 1913<sup>148</sup>, ha rappresentato fino al 1919, data della sua chiusura, gli interessi dei proprietari delle sale e dei distributori di film. In ogni numero troviamo una considerevole quantità di pubblicità che spaziano dal prodotto tecnologico o d'arredo destinato ai proprietari delle sale, alle singole pellicole disponibili presso i vari distributori del paese. Tuttavia, la rivista ha lasciato spazio e relativa libertà anche all'emergere di un dibattito, che prendeva piede proprio in quegli anni, sul cinema e sui singoli film. Gli articoli all'interno del settimanale trattano temi di natura tecnica, ma soprattutto si interrogano sulla natura del medium cinematografico e si ergono a difesa del cinema contro gli attacchi di settori della società ostili all'incredibile popolarità che sta via via guadagnando. La rivista assume, quindi, una posizione in parte conflittuale in parte dialogica con quel movimento di riforma del cinema, detto *Kino-reformbewegung*, che, a partire dal contesto tedesco, si espande anche nel contesto svizzero. Come abbiamo detto la considerazione dell'attore gioca un ruolo centrale all'interno della strategia della rivista. Oltre

<sup>146</sup> Sul rapporto tra il più prestigioso quotidiano svizzero, la *Neue Zürcher Zeitung*, e il cinema muto cfr. F. GÜTTER, *Köpfen Sie mal ein Ei in Zeilupe! Streifzüge durch die Welt des Stummfilms*, Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 1992.

<sup>147</sup> Cfr. E. PRODOLLET, *Die Filmpresse in der Schweiz, Bibliographie und Texte*, Universitätsverlag, Freiburg, pp. 12, 22, 70-72.

<sup>148</sup> I primi numeri pubblicati sono introvabili. I numeri rimasti (a partire dal decimo del 1913, datato 8 marzo) sono stati digitalizzati e sono disponibili al seguente indirizzo sul sito del Seminar für Filmwissenschaft dell'Università di Zurigo: <http://www.film.uzh.ch/bibliothek/zeitschriften/kinema.html>.



a costituire un ottimo mezzo per promuovere i film nelle pubblicità dei vari distributori del paese, all'attore cinematografico è dedicato ampio spazio nelle critiche dei film, che spesso sono dei semplici resoconti dell'esperienza di visione, in articoli dedicati al mestiere e alla professione, negli aneddoti legati al tale attore o alla tale attrice e, non ultimo, negli scritti più impegnati che presentano un forte taglio estetico e persino prototeorico. La rivista, lo ribadiamo, non era destinata al grande pubblico e, di conseguenza, non restituisce un dibattito rivolto direttamente al pubblico delle sale. Tuttavia, essa riflette consapevolezze e problematiche interne all'industria dell'intrattenimento cinematografico, una nicchia che agisce nell'ombra, che risulta comunque fonte preziosa per il nostro scopo. La rivista riflette, infatti, tra le altre cose, la graduale presa di coscienza dell'importanza dell'attore cinematografico come argomento per sostenere una nobilitazione del medium cinematografico nella sfera pubblica.

La rivista *Die Ähre* invece non è legata a filo diretto al mondo cinematografico. Si tratta della rivista ufficiale degli scrittori svizzeri che a partire dal 13 luglio 1913 inaugura una rubrica settimanale dedicata alle critiche dei film. Con questa scelta, come dichiara la direzione della rivista stessa, si riconosce al cinema uno statuto culturale che deve essere assolutamente preso in considerazione dalle persone colte e istruite. Vi si attribuisce una certa vicinanza con il teatro, interesse assiduo della rivista, ed è per questo che oltre alle critiche ai film sono offerti temi che riguardano la cinematografia in generale e, soprattutto, il suo rapporto con le altre arti<sup>149</sup>.

A fare da *trait d'union* tra le due riviste, come abbiamo visto, è lo scrittore naturalista tedesco Karl Bleibtreu che nel 1908 si stabilisce a Zurigo e a partire da metà del 1913 comincia regolarmente a scrivere critiche cinematografiche e contributi su tutte e due le riviste<sup>150</sup>. Karl Bleibtreu è chiamato a rafforzare, dall'alto della sua autorevolezza culturale, la consapevolezza degli addetti ai lavori rispetto all'importanza e al valore dell'attività che stanno portando avanti con molta fatica da qualche anno. Siamo nel periodo in cui *Quo vadis?* (Enrico Guazzoni 1913 I) si rivela un caso cinematografico, che sarà seguito di lì a poco

<sup>149</sup> Cfr. «Die Ähre», 13 luglio 1913 pubblicato anche in F. GÜTINGER (a cura di), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Textsammlung*, Deutsches Film-museum, Frankfurt am Main 1984, p. 248.

<sup>150</sup> Cfr. F. GÜTINGER (a cura di), *op. cit.*, p. 207. Karl Bleibtreu inizia a scrivere su «Kinema» tra il maggio e il giugno del 1913, mentre offre la sua collaborazione per «Die Ähre» dal 13 luglio 1913 fino al 2 agosto 1914 e poi ancora dal novembre 1914 al gennaio dell'anno successivo.

da *Die Letzte Tage von Pompeji* (*Gli ultimi giorni di Pompei* Mario Caserini 1913 I). Con *Quo vadis?*, in particolare, s'inaugura la pratica di organizzare proiezioni appositamente dedicate alla carta stampata. La copertura dell'evento è davvero straordinaria e gli elogi della pellicola italiana non si contano: i giornali *Neue Zürcher Zeitung*, *Zürcher Post*, *Volksrecht*, *Freitagszeitung*, *Schweizerische Bürgerzeitung*, *Neue Zürcher Nachrichten* recensiscono il film con elogi impensabili fino a qualche mese prima<sup>151</sup>. Ancor di più ci si accorge delle potenzialità del cinema, capace di restituire sugli schermi due romanzi di grande successo, di far rivivere allo spettatore le atmosfere della romanità in tutti i suoi aspetti, persino quelli più quotidiani e triviali. Karl Bleibtreu comincia, quindi, a scrivere in un momento propizio e ha gioco facile nell'argomentare che il cinema è la nuova arte del secolo. La grandiosità di queste due pellicole è lì a sostenere le sue tesi<sup>152</sup>. Ma l'autore tedesco non si limita a elogiare questi due film così particolari, anzi giudica problematica, almeno per *Quo vadis?*, l'esorbitanza dei costi, dovuta anche all'intenzione dei produttori italiani di restituire quanto più fedelmente i tratti dell'opera romanzesca. Karl Bleibtreu ama anche i film da feuilleton, sicuramente più raffazzonati del *peplum* italiano, i polizieschi per esempio<sup>153</sup>, apprezza i comici<sup>154</sup>, va in visibilo per i dal vero<sup>155</sup> ma, soprattutto, ama l'attore cinematografico. In lui, secondo il critico, risiedono molte delle potenzialità artistiche del nuovo medium. Il suo è uno sguardo molto attento e critico. Non lesina stroncature e scale di valore<sup>156</sup>. Sembra meno interessato all'aura divistica, quanto piuttosto all'arte pura dell'interprete, alla sua capacità di imporre presenza, di suscitare emozioni attraverso il linguaggio del corpo e di farlo con naturalezza. Non ama istrionismo, narcisismo ed eccessi<sup>157</sup>. Per lui l'attore di qualità riesce a riscattare persino una narrazione

<sup>151</sup> «Kinema», 26 aprile 1913, n. 17.

<sup>152</sup> «Kinema», 14 giugno 1913, n. 24, p. 4; «Die Ähre», 14 settembre 1913.

<sup>153</sup> L'autore esprime queste idee nel suo lungo intervento intitolato *Theater und Kino* pubblicato su più numeri della rivista «Kinema» e anche in F. GÜTTERER (a cura di), *op. cit.*, pp. 239-240.

<sup>154</sup> Non tutti i comici sono però considerati allo stesso modo da Bleibtreu che non sembra apprezzare molto le «*Verrenkungen*», le contorsioni degli attori che interpretano Polidor e Onésime, ovvero Ferdinand Guillame e Ernest Bourbon (cfr. «Die Ähre», 19 luglio 1914 pubblicato anche in *ivi*, p. 277).

<sup>155</sup> *Theater und Kino*, in *ivi*, p. 209.

<sup>156</sup> «Die Ähre», 1 febbraio 1914, in *ivi*, p. 271. Albert Bassermann è stroncato a più riprese per l'interpretazione in *Der Andere* (Max Mack 1913 D), ma poi, chiamato alla prova d'appello in *Der letzte Tag* (Max Mack 1913 D) è promosso senza riserve.

<sup>157</sup> Cfr. *Theater und Kino* in *ivi*, p. 243. Karl Bleibtreu critica, ad esempio, Ermete

che fa acqua da tutte le parti o una messa in scena non impeccabile<sup>158</sup>.

Capofila della schiera d'interpreti amati dal critico non poteva che essere Asta Nielsen. L'attrice danese diviene il metro di paragone costante per valutare molte delle performance attoriali commentate da Bleibtreu<sup>159</sup>. L'attrice è la dimostrazione vivente della differenza sostanziale tra quella che lui definisce «Kinomimik» e il teatro<sup>160</sup>. Per questo è molto critico rispetto alle prove dei grandi attori teatrali prestati al cinema<sup>161</sup>. Egli ama a dismisura l'effetto di realtà restituito dalle sue interpretazioni, i guizzi di verità nascosti tra le pieghe del suo pittorialismo discreto<sup>162</sup>. Asta Nielsen, scrive il critico, «è in ogni fibra la vita stessa, la natura, ogni movimento è verità autentica»<sup>163</sup>. Ma non solo. La Nielsen è anche la creatrice del proprio personaggio e non soltanto l'interprete:

La luce è arrivata a noi dal nord. Davanti ad Asta Nielsen ammutolisce ogni critica, l'ammirazione senza limiti è il sommo dei doveri [...] La grande Asta è semplicemente un genio, e questo titolo, utilizzato generalmente a sproposito, non vorrei andasse mai sprecato per un attore, nemmeno per la Duse o per Wolter. Loro rimangono nonostante tutto delle imitatrici, questa musa dalla mimica poetica è al contrario una creatrice, essa stessa una poetessa, poetessa di se stessa<sup>164</sup>.

Zacconi nel film *Der Verschollene* (*Lo scomparso*) e la scelta di chiudere il film con un epilogo extradiegetico in cui si accomiata dal pubblico vestito in frac. Cfr. «Die Ähre», 20 luglio 1913 pubblicato in *ivi*, pp. 252-253.

<sup>158</sup> Cfr. *Theater und Kino*, in *ivi*, p. 223 e «Die Ähre», 5 ottobre 1913 in *Theater und Kino*, in *ivi*, pp. 267-268.

<sup>159</sup> Il paragone con la Nielsen è una costante di molte delle critiche del tedesco: Lyda Borelli, Wanda Treumann, Albert Bassermann, Henny Porten, ma anche attrici minori non reggono il confronto con la danese.

<sup>160</sup> «Die Ähre», 20 luglio 1913 in F. GÜTTINGER (a cura di), *op. cit.*, p. 253.

<sup>161</sup> «Finora abbiamo vissuto male le celebrità del teatro al cinema, il gignone ed esagerato Bassermann, sopraccitato, dovrebbe come prima cosa apprendere la lezione di base da Asta Nielsen. Non si imparerà mai abbastanza, che la recitazione per il cinema e il teatro sono due cose completamente diverse / Bisher erlebten wir nur Übles von Theaterberühmtheiten im Film, den grimassenschneidenden und alles dreimal unterstreichenden Bassermann obenan, der erst Elementarunterricht bei Asta Nielsen nehmen sollte. Wird man nicht endlich lernen, daß Kinomimik und Theater zwei ganz verschiedene Dinge sind» («Die Ähre», 20 luglio 1913, in *ivi*, p. 253).

<sup>162</sup> Sul concetto di pittorialismo in relazione alla recitazione del muto rimandiamo a B. BREWSTER, L. JACOBS, *op. cit.*

<sup>163</sup> «ist in jeder Faser das Leben selbst, die Natur, jeder Zug ist unverfälschte Wahrheit» («Die Ähre», 27 luglio 1913, in *ivi*, p. 256).

<sup>164</sup> «Das Licht kam uns von Norden, vor Asta Nielsen verstummt jede Kritik, hier ist schrankenlose Bewunderung oberste Pflicht [...] Die große Asta ist ganz einfach ein Genie, welchen Adelsbrief ich im Gegensatz zum Mißbrauch dieses hohen Wortes nie an Schauspieler, nicht mal an die Duse und Wolter verschwendet wissen will. Die bleiben

Nelle parole del critico torna il famoso paragone con Eleonora Duse, lanciato dai produttori dell'attrice, anche se qui si arriva a postulare addirittura una superiorità della maggiore interprete cinematografica rispetto alla più illustre attrice teatrale del periodo. Il paragone è meno banale di quanto possa apparire. La superiorità dell'attrice cinematografica non deriva da un talento più spiccato, quanto piuttosto dalle possibilità offerte all'attore dal cinema, e negate dal teatro, di diventare poeta dell'opera drammatica stessa. La scoperta dell'attore sembra coincidere con il più alto livello di glorificazione dello stesso, con il più ampio margine di libertà ad esso concesso: quello della creazione libera e indipendente. Questo *topos* critico-teorico tornerà anche nella letteratura successiva. Béla Balázs<sup>165</sup>, Umberto Barbaro<sup>166</sup>, Heide Schlüpmann<sup>167</sup>, tutti autori interessati all'opera della Nielsen, torneranno a più riprese su tale concetto, anche se con sfumature differenti.

Ecco qui uno di quegli esempi di quella che definiamo prototeoria, sulla scorta delle considerazioni di Giovanna Grignaffini riguardanti la riflessione sul cinema all'epoca del muto<sup>168</sup>, ovvero un tipo di riflessione asistemica, dislocata, talora non del tutto cosciente, tipica degli anni Dieci, epoca in cui la teoria cinematografica non si è ancora del tutto istituzionalizzata ed è alla ricerca di categorie indipendenti rispetto ad altre arti<sup>169</sup>. Asta Nielsen è per Bleibtreu l'argomento principale per difendere il cinema dagli attacchi dei settori più conservatori della società:

Gli stolti e gli ignoranti, che parlano di cinema come di un palcoscenico da fiera, dovrebbero essere trascinati per le orecchie, per vedere la più grande arte. Certo, una rondine non fa primavera, ma che Asta Nielsen sia diventata possibile, si deve al cinema e questa è una gloria sufficiente<sup>170</sup>.

doch immer nur Reproduzenten, diese Muse dichterischer Mimik hingegen ist ein Schöpferin, selber eine Dichterin, ihr eigener Dichter» (*ibidem*).

<sup>165</sup> Cfr. B. BALÁZS, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Deutsch-österreichischer Verlag, Wien-Leipzig 1924 (trad. it. di S. TERPIN, *L'uomo visibile*, Lindau, Torino 2008).

<sup>166</sup> Cfr. U. BARBARO, *L'attore cinematografico*, in «Bianco e nero», I, n. 5 (1937), pp. 8-39.

<sup>167</sup> Cfr. H. SCHLÜPMANN, *Unheimlichkeit...*, cit.

<sup>168</sup> Cfr. G. GRIGNAFFINI, *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, CLUEB, Bologna 1989, pp. 17-39.

<sup>169</sup> Karl Bleibtreu fa costante riferimento al teatro e talora alla letteratura.

<sup>170</sup> «Jene Toren und Ignoranten, die vom Kino als von einer Jahrmarktsbühne reden, müßten an den Ohren hierher geschleift werden, um die höchste Kunst zu schauen. Gewiß, eine Schwalbe macht keinen Sommer, aber daß Asta Nielsen möglich wurde, verdankt man dem Kino und das ist Ruhm genug» (K. BLEIBTREU, «Die Ähre», 27 luglio 1913 in F. GÜTTINGER [a cura di], *art. cit.*, p. 256).

Le argomentazioni addotte da Bleibtreu ritornano spesso sulle colonne di *Kinema* anche in altri autori, soprattutto durante il 1913 e il 1914, anni cruciali per l'affermazione del cinema a Zurigo e nella Svizzera intera. Si tratta sia di articoli appositamente selezionati da altre testate, soprattutto svizzere e tedesche, sia di articoli appositamente scritti per la rivista<sup>171</sup>. In un contributo apparso nel marzo del 1913, che riporta un pezzo apparso sul quotidiano *Berner Tagblatt*, si parla del superamento dello stadio infantile da parte del cinema, dei suoi progressi<sup>172</sup>. L'anonimo commentatore, come Bleibtreu, intuisce la trasformazione storica del medium cinematografico<sup>173</sup>. Il discredito nei confronti del cinema delle origini non deve scandalizzare: si tratta infatti, in tutti e due i casi, di sostenere l'idea del cinema come fatto d'arte e per farlo occorre valorizzare l'attore, la sua scoperta. Come per Bleibtreu, anche in questo caso è proprio la qualità delle interpretazioni di Asta Nielsen a supportare le argomentazioni del giornalista<sup>174</sup>. In un altro numero della rivista troviamo invece un'intervista con l'attrice apparsa sul *Neues Wiener Abendblatt*, in cui Asta Nielsen racconta aspetti della sua professione a partire da aneddoti legati al suo esordio e alla sua poetica<sup>175</sup>. Anche questa intervista nasconde un intento apologetico nei confronti della settima arte e costituisce il primo tentativo di costruire un'immagine privata dell'attrice sulle colonne della rivista.

L'attrice danese non è l'unica ad attrarre l'attenzione della redazione. Anche *Der Andere* e l'interpretazione di Albert Bassermann ritornano più volte. In questo caso ci troviamo di fronte nello stesso tempo sia a uno dei più fulgidi esempi di *Autorenfilm*, il primo di una non lunghissima serie, sia all'ingaggio di un'eminenza del teatro tedesco. Come la valorizzazione dell'attore, così anche l'utilizzo di soggetti scritti

<sup>171</sup> Tutti gli articoli, anche se non sono stati scritti appositamente per la rivista ma selezionati da altre testate, riflettono comunque problemi centrali per il contesto cinematografico svizzero in generale e zurighese in particolare e, quindi, entrano di diritto a far parte del dibattito locale.

<sup>172</sup> Sembra inutile rimarcare la distanza rispetto a questi giudizi nei confronti del cinema delle origini. Ciò che a noi interessa qui è il precoce senso d'alterità che i commentatori agli inizi degli anni Dieci avvertono rispetto al cinema di pochi anni prima. Nella *seconde époque* sembra nascere un coscienza del processo storico-cinematografico.

<sup>173</sup> Nell'apertura dell'articolo si sottolinea la straordinarietà del fatto che un quotidiano rinomato parli di cinema e che, soprattutto, lo faccia in termini apologetici.

<sup>174</sup> «Kinema», 8 marzo 1913, n. 10, p. 6.

<sup>175</sup> «Kinema», 15 marzo, n. 11, p. 4. Interessante notare come Asta Nielsen sostenga la tesi emozionalista, ovvero di provare davvero ogni sentimento che caratterizza i propri personaggi. Essa sottolinea lo sfinimento provocato dalle interpretazioni di ogni film che l'avrebbero costretta a lunghi periodi di riposo.

da famosi letterati ha lo scopo di nobilitare il medium cinematografico. Il consenso nei confronti di Bassermann, dobbiamo dirlo, non è però unanime. A lui si rimprovera l'incapacità di adattare la performance al nuovo medium, soprattutto per quanto riguarda l'esagerazione nella gestualità e le espressioni facciali. In ogni caso la sua partecipazione a un film attira l'attenzione della stampa, della classi colte e soprattutto fa scaturire nuove riflessioni sull'arte dell'attore al cinema. In un articolo riportato dalla rivista e apparso per la prima volta sulla *Neue Freie Presse* lo stile di Bassermann sembra però convincere: le esagerazioni sono giustificate dalla follia del protagonista. Tutte le peculiarità dello stile teatrale di Bassermann ritornano anche nella sua interpretazione anche se appaiono «come sotto una lente d'ingrandimento»<sup>176</sup>. Lo spettatore dei primi anni Dieci non è ancora del tutto avvezzo ai primi segni che preannunciano la perdita del punto di vista tipico dello spettatore del cinema delle origini, che secondo Sirois-Trahan, come abbiamo visto, rassomiglia tanto al punto di vista del *trompe l'œil*<sup>177</sup>. In un articolo dell'anno successivo relativo al movimento di riforma e alla censura, le prove di Albert Bassermann e di Asta Nielsen sono messe a confronto. La collaborazione del primo a *Der Andere*, insieme ad altri letterati tedeschi impegnati nella scrittura di *Autorenfilm*<sup>178</sup>, sono aspramente criticate dal colonnista. L'arte cinematografica non sarebbe altro che «arte mimica dell'attore e sensibilità stilistica del regista», ovvero creazione dell'attore e *mise en présence* del regista, potremmo dire, e non «dramma cinematografico di stampo letterario»<sup>179</sup>. Per questo Asta Nielsen e Urban Gad hanno trovato, sempre secondo il critico, la giusta strada in direzione della creazione della nuova arte, nonostante la pochezza dei contenuti narrativi.

Interventi del genere sono assai frequenti e prendono in considerazione naturalmente anche altri attori rispetto a Bassermann e alla Nielsen. Un ultimo capitolo dell'immagine dell'attore cinematografico in *Kinema* andrebbe però riservato ai contributi su alcuni interpreti del grande schermo che riguardano direttamente la loro vita professionale. Essi riempiono le pagine della rivista. Se da una parte ci troviamo di

<sup>176</sup> «Wie unter einem Vergrößerungsglas» («Kinema», 8 marzo 1913, n. 10, p. 8). Cfr. anche «Kinema», 15 marzo 1913, n. 11, p. 6.

<sup>177</sup> Cfr. SIROIS-TRAHAN, *Trompe-l'œil...*, art. cit.

<sup>178</sup> Sull'*Autorenfilm* degli anni Dieci la letteratura è sterminata. Rimandiamo comunque a H. DIEDERICH, *The Origins of the Autorenfilm / Le origini dell'Autorenfilm*, in P. CHERCHI USAI, L. CODELLI (a cura di), *op. cit.*

<sup>179</sup> «Mimische Kunst des Schauspielers und das Stilgefühl des Kinoregisseurs [...] literarisches Kinodrama» («Kinema», 7 marzo 1914, n. 10, p. 4).

fronte ai classici resoconti tesi a sottolineare la popolarità tra il pubblico o la professionalità di tale attore o tale attrice, dall'altra ci troviamo invece di fronte a non pochi contributi di stampo aneddotico legati soprattutto alla produzione del film e agli incidenti o agli episodi accorsi ad alcuni interpreti durante le riprese. Si tratta di un aspetto controverso dell'immagine dell'attore sulla rivista, da decifrare con cautela e con poca sicumera analitica. Gli aneddoti in questione infatti conferiscono alla finzione cinematografica un grado costante di realtà. Ciò che avviene sullo schermo è sì una messa in scena, ma una messa in scena che deve fare i conti con la realtà fenomenica e i suoi imprevisti. Questi ultimi sono sempre in agguato e possono condizionare la performance di un attore oppure addirittura metterne in pericolo la vita. Questi aneddoti sembrano voler dare una qualche consistenza, un grado di materialità al fatto filmico. L'interprete cinematografico cesserebbe così di essere simulacro per divenire carne viva, non più ombra lontana e inaccessibile. Ci si chiede a questo punto il perché della necessità di occupare spazio presentando agli addetti ai lavori tali aspetti della professione dell'attore. Pensare all'acquisto sistematico della rivista da parte del pubblico è molto difficile, così come giustificare l'aneddotica come semplice strumento d'intrattenimento nel bel mezzo di articoli "più seri". La nostra ipotesi torna ad essere quella di partenza: la rivista punta a rafforzare una consapevolezza, a orientare le scelte degli esercenti responsabili della presentazione del prodotto filmico. Se agli occhi del proprietario di sala la distanza che lo separa dall'attore cinematografico si riduce, allora sarà più facile, anche per lui, predisporre lo spettacolo, la *séance* cinematografica attraverso la scelta di pubblicità efficaci, di *affiches* e di brochure adeguate, di programmi di sala e di libretti coinvolgenti, che avvicinino, che medino a loro volta la relazione tra pubblico e schermo, tra pubblico e attore cinematografico. Al resto ci penserà il film.

Come abbiamo visto, dunque, a Zurigo, così come in molte altre città europee, i film di Asta Nielsen provocano un vero e proprio stravolgimento dell'esperienza cinematografica. La sala cinematografica si afferma come il luogo egemone in cui si svolge lo spettacolo cinematografico, il lungometraggio in breve tempo si impone come l'ingrediente principale dello spettacolo cinematografico e l'attore diventa in brevissimo tempo una realtà importante della sfera pubblica: è cominciata la *seconde époque*.

II. *La dimensione istituzionale della mise en présence del cinema della seconde époque nel modello di analisi performativa (cfr. p. 81 e pp. 329-331)*

MISE EN PRÉSENCE

DIMENSIONE ASTRATTA (OSTENSIONE)

DIMENSIONE ISTITUZIONALE

- a) Sedentarizzazione dello spettacolo cinematografico e perdita dell'anonimato di alcuni interpreti.
- b) Nascita, sviluppo e affermazione del lungometraggio. Trasformazione del sistema produttivo, distributivo e dei programmi cinematografici.
- c) Nascita del divismo, popolarità del personaggio cinematografico e gerarchizzazione delle diverse tipologie di interpreti.
- d) L'attore cinematografico si impone nella sfera pubblica grazie anche ai paratesti e alla prime formazioni discorsive sistematiche a lui dedicate.

DIMENSIONE ESTETICO-RIFLESSIVA (CONFIGURAZIONI OSTENTATIVE)



## Capitolo Terzo

### Esperienza filmica, *mise en présence* e ostentazione nel cinema della *seconde époque*

L'emergere dell'attore cinematografico in Europa come elemento fondamentale dell'esperienza cinematografica non si riscontra, come osservato fino ad ora, soltanto nelle nuove configurazioni che assume la *séance* cinematografica grazie alla diffusione del lungometraggio, nella fine dell'anonimato degli interpreti, nella nascita e nello sviluppo del fenomeno divistico e nelle formazioni discorsive coeve. La scoperta dell'attore non riguarda soltanto quella che potremmo definire la dimensione contestuale dell'esperienza cinematografica, ma coinvolge anche la dimensione che qui definiamo come liminare e, ovviamente, quella testuale dell'esperienza cinematografica stessa. In questo contesto parliamo di dimensione liminare in riferimento soprattutto ai paratesti, ai prologhi e agli epiloghi, zone di prossimità, d'entrata e d'uscita dell'universo filmico<sup>1</sup>. Quando parliamo di testo filmico, invece, non ci riferiamo a un sistema (di segni), ma a una progettualità, a strategie, rintracciabili da parte dell'analista, inscritte nel corpo del film. La nostra posizione si pone quindi a metà strada tra neo-testualismo e antitestualismo radicale e potrebbe definirsi come post-testualista. Si tratta insomma da una parte di andare oltre alla sola interpretabilità del testo, oggetto privilegiato della semiotica, e di descriverlo soprattutto in quanto oggetto, o meglio, corpo che si dà a vedere, che si presenta agli occhi dello spettatore in quanto tale<sup>2</sup>.

Agli albori degli anni Dieci si impongono, in un breve volgere di tempo, nuove strategie (para)testuali e altre, legate ad esempio all'emergere della narrazione e del personaggio cinematografico, affermatesi negli anni di poco precedenti, mutano visibilmente. Ovviamente,

<sup>1</sup> I paratesti, ovvero le pubblicità e le critiche ai film, sono già stati considerati nel capitolo precedente come fonte per ricostruire gli aspetti materiali dello spettacolo cinematografico nascente e le relative reazioni.

<sup>2</sup> Cfr. A tal proposito cfr. R. EUGENI, 'Grave Danger'. *Il design dell'esperienza*, in M. POZZATO, G. GRIGNAFFINI (a cura di), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, Link, Milano 2008, pp. 51-69 e R. EUGENI, *Semiotica dei media...*, cit.

a fronte di questi stravolgimenti, si registrano altresì numerosi fattori di continuità che, però, appaiono in ombra all'interno delle pratiche discorsive dell'epoca che abbiamo finora considerato. I commentatori di allora, infatti, rivolgono l'attenzione soprattutto ai prodotti filmici che costituiscono una novità rispetto al passato e, tra questi, soprattutto a quelli che ottengono maggiore successo e risonanza nella sfera pubblica<sup>3</sup>. A farla da padrone è il lungometraggio di finzione. Quello che stiamo per affrontare ora, occorre dirlo, è un discorso legato soprattutto al canone riconosciuto e non considera tutti gli interstizi, i frammenti della storia dei film della *seconde époque*<sup>4</sup>.

Tale compito non è stato comunque agevole. La situazione è ancor più sfavorevole rispetto al patrimonio delle origini, a volte sconcertante. Per il cinema degli anni Dieci abbiamo riscontrato una maggiore scarsità di opere in commercio o in rete rispetto al cinema delle origini e, soprattutto, una cattiva qualità del materiale, una grande difficoltà ad accedere ai patrimoni archivistici e, non da ultimo, una maggiore dispersione degli stessi. In controtendenza rispetto a questa situazione ci sono i festival, Pordenone e Bologna su tutti, che negli ultimi anni hanno dato la possibilità ai ricercatori di tutto il mondo di vedere numerosi film restaurati. Dalla nostra abbiamo inoltre l'analisi approfondita effettuata in precedenza sul contesto di Zurigo, inserita nel più ampio contesto delle ricerche internazionali sul fenomeno Asta Nielsen, e, soprattutto, i primi seri tentativi da parte di alcuni ricercatori, che si sono concentrati su singoli film, autori, generi o temi, di oltrepassare la cortina fumogena che avvolge ancora molti aspetti del periodo che stiamo considerando<sup>5</sup>. Questi due fattori ci permettono, nei limiti di una prudenza mai inopportuna, di inferire mutazioni storiche più generali a partire dal singolo testo o dal gruppo di testi filmici presi in esame o, comunque, di stabilire alcuni tratti caratterizzanti della produzione del cinema della cosiddetta *seconde époque*.

<sup>3</sup> Numerosi gli articoli della rivista *Kinema* che potrebbero essere citati, ma non solo: pensiamo almeno al fondamentale testo di V.-H. JASSET, *Étude sur la mise en scène en cinématographie* pubblicato su più numeri del «Ciné-Journal» (nn. 165-170 dal 21 ottobre al 25 novembre 1911) che analizza il cinema nascente come evoluzione progressiva del cinema precedente, in una prospettiva teleologica che non è la nostra ma che comunque risulta interessante.

<sup>4</sup> Per una riflessione generale sul concetto di canone cinematografico cfr. P. BIANCHI, G. BURSI, S. VENTURINI (a cura di), *Il canone cinematografico / The Film Canon*, Forum, Udine 2011. In questa raccolta segnaliamo in particolare F. KESSLER, S. LENK, *La canonization des films des premiers temps*, pp. 55-64 e S. ALOVISIO, L. MAZZEI, *'The Star That Never Sets'. The Historiography Canonization of Silent Italian Cinema*, pp. 393-404.

<sup>5</sup> Molti di questi lavori sono stati già citati o verranno citati in corso d'opera.

Quello che a noi più interessa nella terza parte del nostro lavoro, lo ribadiamo, è l'analisi della *mise en présence*, o in altre parole, di alcuni effetti di presenza del corpo cinematografico che caratterizzano il cinema europeo degli anni Dieci, o meglio, alcune delle configurazioni ostentative tipiche del periodo.

In questo capitolo approfondiremo la cesura che si viene a creare tra cinematografia-attrazione e cinema degli anni Dieci, proprio a partire dagli effetti di presenza, alle forme dell'apparire del corpo del performer, facendo riferimento alle analisi contenute nel primo capitolo; cercheremo altresì di dimostrare che le peculiarità del cinema degli anni Dieci in Europa si giocano attorno a differenti strategie di messa in rilievo dell'attore rispetto al paradigma classico che si stava già affermando negli Stati Uniti. L'idea centrale che ci muove in queste analisi è che la scoperta dell'attore e delle relative potenzialità espressive non sia stata assolutamente un fenomeno naturale, o comunque non problematico, ma che abbia necessitato degli sforzi di negoziazione da parte dell'istituzione nei confronti delle abitudini dello spettatore cinematografico.

Nel primo capitolo abbiamo introdotto la categoria di "configurazione ostentativa", per indicare le strategie di messa in rilievo del corpo del performer e del suo agire, nonché le tracce più visibili del rapporto tra il performer stesso e lo spettatore inscritte nel corpo del film. Ci siamo soffermati, in particolare, sui fenomeni che stanno alla base delle configurazioni ostentative e abbiamo cercato dei riscontri empirici nel periodo della cinematografia-attrazione. Abbiamo chiarito che sia l'ostensione, sia l'ostentazione hanno a che fare con il concetto di presenza, senza tuttavia chiarire i contorni di quest'ultima categoria.

Etimologicamente il termine «presenza» deriva dal latino «presentia»; nell'italiano e nelle altre lingue romanze il termine ha a che fare indifferentemente con la dimensione spaziale e con quella temporale, mentre il tedesco, ad esempio, distingue le due rispettivamente con i vocaboli «Anwesenheit» e «Gegenwart»<sup>6</sup>. «Avere presenza» può indicare una persona (o una cosa) che possiede un certo risalto, un potere o, non da ultimo, un'aura. "Essere presenti", in lingua italiana, significa anche essere in possesso di un buon grado di consapevolezza di sé. Il concetto di presenza è connesso inoltre con la dimensione dell'apparire, del comparire, del sembrare<sup>7</sup>. Nel contesto della riflessione mediale la presenza di un medium può significare la sua capacità di produrre effetti di im-

<sup>6</sup> In tedesco esiste comunque la voce *Präsenz*.

<sup>7</sup> Cfr. la voce corrispondente nella versione on-line del vocabolario Treccani. Link: <http://www.treccani.it/vocabolario/presenza/> (ultima consultazione: 15/12/2015).

mediatezza (*Unmittelbarkeitseffekte*)<sup>8</sup> o di immersione<sup>9</sup>. Il termine presenza è connesso pure con il grado di performatività proprio di un medium o di un testo da esso prodotto. Un testo è capace di produrre presenza quando crea una narrazione che trasporta il fruitore in un mondo parallelo, quando crea un effetto diegetico oppure una realtà virtuale. In questo senso il concetto di presenza sembra slegarsi dal solo ambito dei nuovi media e abbraccia senza ambiguità letteratura e cinema<sup>10</sup>. In ambito teatrale, ma anche cinematografico e televisivo, il termine fa riferimento alle qualità pre-espressive o “energetiche” di un performer<sup>11</sup>. In molti degli studi sopracitati il termine sembra essere legato al mito della trasparenza del medium, una prospettiva che vogliamo però accuratamente evitare. Come già ricordato per noi il termine presenza non è legato a un’invisibilità del processo mediale, bensì è fondamento dello stesso: il medium produce presenza, o meglio, effetti di presenza.

Uno degli studiosi che ha portato alla ribalta degli studi mediali ed estetici contemporanei il concetto di presenza, superando gli steccati disciplinari, è certamente il teorico della letteratura Hans Ulrich Gumbrecht<sup>12</sup>. Lo studioso ha propugnato, in più di un contributo, la necessità della riscoperta della materialità dei testi e del loro effetto di presenza<sup>13</sup>. Scagliandosi contro lo strapotere del senso e del linguistico, Gumbrecht ha cercato di rendere comunicabile il *prae sensu*, ovvero ciò che nella letteratura e nella cultura tutta precede il senso. Si è occupato insomma di tutto ciò che forma quella *Präsenzkultur*, un terreno molto vasto che si integra, più che opporsi, a quella *Sinnkultur*, alla

<sup>8</sup> Cfr. T. WILKE, *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken 1918-1939*, Wilhelm Fink, München 2010.

<sup>9</sup> F. BIOCCA, M.R. LEVY (a cura di), *Communication in the Age of Virtual Reality*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale 1995.

<sup>10</sup> Per un'introduzione al tema, non esaustiva e talora discutibile, ma comunque molto utile per i riferimenti bibliografici e per il tentativo di enucleare le differenti accezioni con cui viene utilizzato il termine tra gli studiosi cfr. T. DITTON, M. LOMBARD, *At the Heart of It All. The Concept of Presence*, in «Journal of Computer-Mediated Communication», vol. III, n. 2 (1995).

<sup>11</sup> V. GÜSSOW, *Die Präsenz des Schauspielers. Über Entstehung, Wirkung und stichtig machende Glücksmomente*, Alexander Verlag, Berlin 2013.

<sup>12</sup> Cfr. H. U. GUMBRECHT, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford University, Stanford 2004. Il merito di Gumbrecht non risiede tanto nell'originalità, quanto piuttosto nell'aver saputo definire un percorso parallelo nelle scienze umane, sviluppatosi almeno a partire dalla fine dagli anni Sessanta, che si oppone allo strapotere dell'ermeneutica, dell'interpretazione, del paradigma soggetto-oggetto.

<sup>13</sup> Per un'analisi del concetto di “presenza” in Hans Ulrich Gumbrecht e una bibliografia degli scritti dello studioso cfr. E. KREUZMAIR, *Hans Ulrich Gumbrechts Begriff der Präsenz und die Literatur*, in «Helikon», II, n. 2 (2012), pp. 233-247.

cultura del senso. Presenza e produzione di senso sono infatti per Gumbrecht legate a doppio filo e non sempre scindibili. Il manifestarsi delle due può avvenire contemporaneamente oppure tramite movimento oscillatorio. Presenza e senso sono infatti l'una dipendente dall'altra, attraverso dinamiche non sempre facili da descrivere. Proprio in questa direzione intendono andare le nostre analisi, anche se il nostro compito è differente in quanto abbiamo a che fare con corpi, quello del film e quello del performer, ancor più irriducibili alle sole dimensioni del senso e della rappresentazione. È la "palese materialità" infatti la cifra di questi due corpi che comunicano con lo spettatore.

Proprio gli effetti della «materialità della comunicazione» sono per Gumbrecht alla base del fenomeno di produzione di presenza. Produzione che lo studioso tedesco riconduce alla radice latina *pro-ducere*, che in inglese egli traduce con le espressioni «bring forth» e «pull forth» («portare avanti», «spingere avanti»)<sup>14</sup>, avvicinando così il concetto di produzione di presenza a quello di *mise en présence* e, in particolare, di ostentazione<sup>15</sup>. Gumbrecht rintraccia differenti esempi nel campo letterario e linguistico in cui la dimensione del senso sembra esclusa o, quantomeno, in cui l'effetto di presenza gioca un ruolo determinante. Per Gumbrecht, ad esempio, il linguaggio parlato ha una dimensione di realtà fisica irriducibile al senso, nonché le pratiche fondamentali della filologia, che sono dirette non solo all'interpretazione del testo ma anche e soprattutto al desiderio di restituirne una piena (e utopica) presenza. Per Gumbrecht, come per il Luhmann de *Die Kunst der Gesellschaft*<sup>16</sup>, ogni tipo di linguaggio capace di dare avvio a un'esperienza di tipo estetico appare intriso di presenza<sup>17</sup>.

Nel nostro caso si tratta di analizzare, per utilizzare l'espressione di Gumbrecht, "la produzione di presenza" in rapporto al performer cinematografico in determinate condizioni storiche, geografiche, estetiche, ideologiche in cui si trova a operare l'istituzione. Si tratta insomma di analizzare la *mise en présence* in una prospettiva fortemente ancorata alla dimensione storica della *seconde époque*. Le nostre analisi si concentreranno sul performer impegnato a recitare una performance com-

<sup>14</sup> Cfr. in particolare H.U. GUMBRECHT, *Production...*, cit., Pos. 226-261.

<sup>15</sup> Per Gumbrecht la produzione di presenza è un concetto mutevole, in questo senso l'espressione *mise en présence*, con la sua processualità implicita, ci sembra aderire al concetto espresso dallo studioso.

<sup>16</sup> Cfr. N. LUHMANN, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt 1995.

<sup>17</sup> Cfr. H. U. GUMBRECHT, *Presence Achieved in Language (With Special Attention Given to the Presence of the Past)*, in «History and Theory», vol. 45, n. 3 (2006), pp. 317-327.

plexa, ovvero una performance finzionale che prevede la creazione di un personaggio. Esse riguarderanno insomma l'attore cinematografico *stricto sensu*.

Quando si parla di *performance complessa* entrano in gioco più fattori di cui occorre tenere conto. La distinzione fondamentale dell'opera in una performance complessa è, appunto, quella tra attore e personaggio. Una distinzione non sufficiente per poter analizzare il ruolo dell'attore nel film e le forme del suo apparire. In nostro soccorso giungono però le riflessioni della scuola di Praga, o meglio, di un precursore di questa eminente tradizione, ovvero Otakar Zich. Nel suo *Estetika dramatického umění* lo studioso ceco teorizza la presenza di due distinti concetti, ovvero la *herecka postava* (figura drammatica) e la *dramatická osoba* (personaggio)<sup>18</sup>. Il primo termine corrisponderebbe all'aspetto tecnico dell'artefatto estetico, il secondo invece alla sua immagine (*obrazový*)<sup>19</sup>.

Nella costruzione della figura drammatica entrano in gioco l'attore in quanto *artista* (A), ovvero l'attore in quanto cittadino, e l'attore come *materiale* (B), con determinate caratteristiche fisiche, un'esperienza, della abilità ben definite, nonché una storia professionale o comunque un'immagine pubblica alle spalle. L'attore in quanto *artista e materiale* quindi compie un *lavoro* fisico che crea la figura drammatica<sup>20</sup>. Nel caso dell'attore cinematografico interviene un regime di mediazione della performance che fa sì che il lavoro dell'attore non coincida con la figura drammatica, o meglio con la *figura filmica* (D)<sup>21</sup>. Quest'ultima è infatti il risultato del lavoro dell'attore messo in immagine, che a contatto con l'universo diegetico del film è percepito dallo spettatore, grazie a deter-

<sup>18</sup> Cfr. O. ZICH, *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, Melantrich, Praha 1931. Per un'interpretazione del suo pensiero in chiave non strettamente semiotica rimandiamo a E. VOLEK, *Theatrology an Zich, and Beyond. Notes Towards a Metacritical Repositioning of Theory, Semiotics, Theatre, and Aesthetics*, in «Theatralia», vol. 15, n. 2 (2012), pp. 168-186.

<sup>19</sup> La riflessione di Zich è entrata di diritto anche negli studi cinematografici grazie all'opera dei formalisti russi. In tempi più recenti, Jurij Lotman e David Bordwell sono tornati sul concetto di *figura filmica*, definendola come il risultato dell'interazione tra l'attività e la presenza dell'attore e la tecnica cinematografica. Per una ricostruzione della fortuna nell'ambito delle riflessioni cinematografiche delle idee di Zich e della Scuola di Praga cfr. Y. MEERZON, *Russian Formalists' Views of Film and Theater Interdependence*, in W. SCHMID (a cura di), *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*, De Gruyter, Berlin 2009, pp. 239-279.

<sup>20</sup> Cfr. E. VOLEK, *op. cit.*, pp. 176-180.

<sup>21</sup> L'utilizzo del termine è attestato anche negli anni Dieci, in particolare in Luigi Pirandello e Giovanni Verga, con l'accezione di "effigie filmica". Cfr. S. RAFFAELLI, *Il cinema nella lingua di Pirandello*, Bulzoni, Roma 1993, p. 77 e S. RAFFAELLI, *L'italiano nel cinema muto*, Cesati, Firenze 2003, p. 117.

minati processi cognitivi, come *personaggio cinematografico* (E). Questi differenti aspetti del *corpo cinematografico*, che interagiscono e sono percepiti in maniere assai differenti e talora contraddittorie, possono essere messi in rilievo, quindi possono essere parte di una configurazione ostentativa.

In questo capitolo, ci occuperemo di tutti e cinque questi livelli ma non li affronteremo nell'ordine. Procederemo con criteri altri, analizzando come prima cosa alcuni aspetti della *mise en présence* nei paratesti della *seconde époque* e, in seguito, affrontando quella all'interno dei prologhi, dell'inizio e della fine del racconto filmico. Analizzeremo le forme di presentificazione che sembrano riflettere su stesse, nonché la forma peculiare di messa in presenza, nel senso di vera e propria collocazione percettiva all'interno dello spazio filmico, dello spettatore rispetto all'attore (o viceversa). Una collocazione che appare alternativa rispetto al *centramento* spettatoriale, operato dal cinema classico, ma anche rispetto all'esteriorità dello spettatore delle origini. Infine, sulla scorta della lettura dei *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore* e del rapporto che intrattiene con la produzione degli anni Dieci, chiuderemo con un paragrafo dedicato a un topos narrativo assai diffuso nel cinema della *seconde époque*, ovvero quello del ritratto nel film.

## 1. Paratesti

Il paratesto cinematografico è parte fondamentale del rapporto tra attore e spettatore. Pubblicità, riviste, volantini informativi, programmi di sala, poster, fotografie degli attori e quant'altro: queste sono soltanto alcune delle categorie di paratesto che potremmo citare. *Soglie. I dintorni del testo*, l'opera seminale di Gérard Genette dedicata alla letteratura e ai suoi paratesti, opera magistrale che ha aperto la strada allo studio del paratesto cinematografico, pone non pochi problemi in termini di adattabilità del modello che propone<sup>22</sup>. Potremmo dire che i paratesti cinematografici, come fa pragmaticamente Raffaele De Berti, superando le aporie del modello genettiano applicato al cinema, si definiscono come «tutti quegli elementi e prodotti che anticipano, affiancano e prolungano la produzione e il consumo di un oggetto culturale»<sup>23</sup>, nel nostro caso,

<sup>22</sup> G. GENETTE, *Seuils*, Seuil, Paris 1987 (trad. it. C. CEDERNA, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989).

<sup>23</sup> R. DE BERTI, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici. Il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano 2000, p. 3. Sui paratesti cinema-

del film. I paratesti sono considerati normalmente in quanto fonti documentarie di secondo grado che «permettono di ricostruire una fenomenologia storica delle differenti chiavi di 'lettura' del film in relazione al pubblico e ai pubblici socialmente e storicamente determinati»<sup>24</sup>, ma possono anche acquistare un certo grado di autonomia rispetto al film. Possono essere parte integrante, talora indipendente, di quell'esperienza del corpo cinematografico oggetto del nostro interesse. Il paratesto e, in particolare, il manifesto cinematografico per sua natura mette in risalto ciò che mostra e nel far ciò, a partire dagli anni Dieci, ostenta sovente l'attore nella sua dimensione di artista e di materiale, offrendo frammenti del suo lavoro. Il manifesto molto spesso ci mostra l'attore nei panni del personaggio e rimanda alla sua figura cinematografica attraverso la riproposizione di alcune fotografie scattate appositamente sul set. Negli esempi che seguiranno mostreremo alcune tipologie di paratesto che instaurano un legame ogni volta differente con lo spettatore.

### 1.1. *Kafka*

Franz Kafka, appassionato frequentatore di sale cinematografiche, ci ha lasciato delle testimonianze straordinarie a tal proposito, che ci fanno capire quanto le forme paratestuali in generale potessero costituire un'esperienza estetica non soltanto intensa ma addirittura indipendente rispetto al film<sup>25</sup>. Per lo scrittore sono le foto degli attori e, in particolare, i manifesti cinematografici che, più di altre forme paratestuali, costituiscono talvolta un'esperienza estetica con caratteri d'autonomia rispetto al film. In una lettera scritta all'amata Felice nella notte del 4 marzo 1913, Kafka riferisce della sua serata a zonzo per Praga con gli amici e del ritrovamento casuale di una sala cinematografica che espone delle fotografie di scena del film *Der Andere* (Max Mack 1913 D). Lo scrittore da quando è in corrispondenza con l'amata Felice si sente un'altra persona e le immagini appese nel foyer della sala suscitano in lui una forte identificazione con il protagonista («Augenblicksaufnahme seiner selbst»)<sup>26</sup>. Non è necessario

tografici rimandiamo anche a A. BÖHNKE, *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, Transcript, Bielefeld 2007 e A. GWÓZDZ (a cura di), *Film als Baus-telle. Das Kino und seine Paratexte / Film under Re-construction*, Schüren, Marburg 2009.

<sup>24</sup> R. EUGENI, *Film, sapere, società*, Vita e Pensiero, Milano 1999, p. 69.

<sup>25</sup> Per una ricostruzione minuziosa delle esperienze cinematografiche kafkiane cfr. H. ZISCHLER, *Kafka geht ins Kino*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1996.

<sup>26</sup> F. KAFKA, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, a cura di Erich Heller e Jürgen Born, Fischer, Frankfurt am Main 1967, p. 325.



vedere il film, le fotografie sembrano già attivare in lui delle forti emozioni, una gioia improvvisa:

Nel foyer del cinema, in cui sono stato questa sera con Max, sua moglie e Weltsch [...] erano appese fotografie del film *Der Andere*. Tu avrai di certo letto del film, Bassermann vi recita, verrà mostrato la prossima settimana anche qui. Su un manifesto, in cui B. è ritratto da solo su di una poltrona, egli mi ha di nuovo catturato, come quella volta a Berlino e chiunque potevo afferrare in quel momento, Max, sua moglie oppure Weltsch, lo portavo davanti a quel manifesto fino allo sfinimento<sup>27</sup>.

Kafka porta ripetutamente un amico o un'amica davanti a una foto dell'attore, che ritrae Bassermann seduto in poltrona, per rivivere le stesse sensazioni che aveva provato in una messa in scena de *Amleto* del novembre 1910 al Deutsches Theater in Berlino con l'attore stesso nei panni del protagonista e, soprattutto, per proiettarsi narcisisticamente nel protagonista del film diretto da Max Mack e scritto da Paul Lindau. Ma il suo stato d'animo all'improvviso si modifica:

Davanti alle fotografie si indeboliva il mio entusiasmo, era facile intuire, che si trattava di una misera pièce, quella in cui lui recitava, le situazioni riprese erano certamente vecchie trovate filmiche e in fondo le immagini di un cavallo che salta sono sempre belle, mentre le immagini della smorfia criminale, anche quando si tratta di una smorfia dello stesso Bassermann, potrebbero risultare quasi afasiche<sup>28</sup>.

Davanti alle fotografie, Kafka ha la sensazione di poter decifrare l'intero film che definisce come misero e addirittura esprime un giudizio sulla performance di Bassermann, che a causa di quelle che lui reputa

<sup>27</sup> «Im Vorraum des Kinematographentheaters, in dem ich heute abend mit Max und seiner Frau und Weltsch gewesen bin [...], hängt eine Anzahl von Photographien aus dem Film «Der Andere». Du hast gewiß von ihm gelesen, Bassermann spielt darin, er wird nächste Woche auch hier gezeigt werden. Auf einem Plakat, wo B. allein im Lehnstuhl abgebildet war, hat er mich wieder ergriffen, wie damals in Berlin und wen ich nur gerade fassen könnte, Max oder seine Frau oder Weltsch, den zog ich zum allgemeinen Überdruß immer wieder vor dieses Plakat» (*ibidem*). La gioia iniziale di Kafka la si deduce dall'attrazione che le foto suscitano in lui e dal passaggio successivo in cui lo scrittore fa riferimento alla sua gioia (*Freude*) che scompare proprio davanti alle fotografie e nel momento in cui attiva processi intertestuali e di significazione.

<sup>28</sup> «Vor den Photographien schwächte sich schon meine Freude ab, es war doch zu sehen, daß es ein elendes Stück war, in dem er spielte, die aufgenommenen Situationen waren doch alte Filmerfindungen und schließlich sind Augenblicksaufnahmen eines springenden Pferdes fast immer schön, während Augenblicksaufnahmen einer verbrecherischen menschlichen Grimasse, selbst wenn es die Grimasse Bassermanns ist, leicht nichtssagend sein können» (*ibidem*).

smorfie («Grimasse») da delinquente appare superficiale, banale, afasica («nichtssagend»)<sup>29</sup>. La dinamica dell'incontro di Kafka con il corpo cinematografico di Bassermann sembra chiara: dapprima si verifica un'epifania, l'avvertimento di una presenza, quella dell'attore, al di là della rappresentazione<sup>30</sup>, in seguito sovviene alla mente di Kafka un'interpretazione teatrale dello stesso attore a cui aveva assistito in precedenza e, per finire, si innescano dei meccanismi di significazione e valutazione critica che portano lo scrittore a delineare i contorni della rappresentazione e a raffreddare *ex abrupto* l'entusiasmo iniziale. In particolare è da notare come la provenienza teatrale di un attore come Bassermann riesca ad attivare meccanismi intertestuali piuttosto complessi, ad attirare l'attenzione nei confronti dell'attore stesso, senza per questo rendere Kafka dimentico dello specifico del medium cinematografico<sup>31</sup>.

Come dicevamo non sono soltanto le fotografie a interessare Kafka. La notte tra il 13 e il 14 marzo, in un'altra lettera a Felice, Kafka riferisce dell'arrivo della sorella da una proiezione cinematografica. Kafka racconta di averle chiesto del film della serata e afferma inoltre di essere sempre aggiornato sui programmi cinematografici cittadini proprio grazie a lei, persino quando non riesce ad andare al cinema. L'interesse dello scrittore per il cinema sembra andare oltre la sola visione del film, a volte sembra fermarsi addirittura prima. In un passo immediatamente successivo, infatti, scrive:

La mia distrazione, il mio bisogno di intrattenimento si sazia a ridosso dei manifesti, davanti ai manifesti si placa la mia profonda inquietudine, quel sentimento di eterno provvisorio; sempre, tornando in città dopo le vacanze estive, che si concludevano alla fine in modo insoddisfacente, avevo brama di manifesti e dal tram, che mi conduceva a casa, osservavo a mezz'aria, frammentariamente e a fatica i manifesti che ci passavano davanti<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Dieci giorni più tardi, Kafka torna sull'argomento *Der Andere* e rammenta altre tipologie di paratesto, ovvero le copiose recensioni e le critiche che il film ha suscitato, e dopo essere andato al cinema conferma le prime impressioni. Cfr. *ivi*, p. 328.

<sup>30</sup> Per Gumbrecht la percezione di presenza è legata a doppio filo con l'esperienza di momenti di grande intensità, con vere e proprie epifanie, gioie improvvise. Cfr. H. GUMBRECHT, *Epiphanien*, in J. KÜPPER, C. MENKE (a cura di), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, pp. 203-222.

<sup>31</sup> Kafka subisce il fascino dell'attore cinematografico a prescindere dal fatto che ne conosca il nome. Si veda l'analisi delle pagine dedicate da Hans Zischler alle considerazioni dello scrittore dopo aver visto *Die weiße Sklavin* in H. ZISCHLER, *op. cit.*, pp. 47-62.

<sup>32</sup> «Meine Zerstreuung, mein Vergnügungsbedürfnis sättigt sich an den Plakaten, von meinem innerlichsten Unbehagen, von diesem Gefühl des ewig Provisorischen ruhe ich mich vor den Plakaten aus, immer wenn ich von den Sommerfrischen, die ja schließlich doch unbefriedigend ausgegangen waren, in die Stadt zurückkam, hatte ich eine Gier

La visione concentrata ma frammentaria dei manifesti è per Kafka fonte di distrazione e piacere, l'eterno provvisorio che li caratterizza è definito inoltre come qualcosa di tranquillizzante<sup>33</sup>. Al di là di queste considerazioni introspettive, espressione di una personalità inquieta, è interessante notare come per Kafka, a volte, il film sembri quasi essere un elemento secondario del suo rapporto intenso con il cinema, della sua cinefilia<sup>34</sup>. Le sue note sembrano infatti confermare, in questo e in più passi, che paradossalmente frammenti di corpo del film e dei suoi interpreti vivono nell'immaginario al di là del film stesso, a volte soltanto in questi frammenti, grazie alle forme di interazione sociale, alle foto di scena e, soprattutto, ai manifesti sparsi per la città<sup>35</sup>.

## 1.2. *Il manifesto cinematografico dalle origini alla seconde époque*

I manifesti costituiscono di certo la forma più affascinante di paratesto cinematografico. Per anni sono stati un elemento fondamentale nell'indirizzare le scelte del pubblico cinematografico, bersaglio di censure e strali polemici da parte delle autorità e dei benpensanti, nonché oggetto di riflessione teorica di molti addetti ai lavori in ambito cinematografico e non solo. I manifesti si sono sobbarcati il compito di mostrare, attirare, annunciare, promuovere, ricordare lo spettacolo, invitare, sfidare, mettere in rilievo, scioccare il pubblico. In tutto questo la (rap)presentazione dell'attore o del personaggio ha giocato un ruolo fondamentale. Lo vedremo presto. Occorre però chiedersi il perché di questo connubio tra cinema e manifesto e non darlo per scontato.

nach den Plakaten und von der Elektrischen, mit der ich nachhause fuhr, las ich im Fluge, bruchstückweise, angestrengt die Plakate ab, an denen wir vorüberfahren» (KAFKA, *op. cit.*, p. 106).

<sup>33</sup> La percezione dei manifesti, delle *Filmplakate*, si complica in quanto viene influenzata dal fatto che Kafka si trova su un tram in movimento. In questo passo non appare nessun riferimento concreto al film ma tutto lascia supporre che Kafka si stia riferendo proprio a manifesti cinematografici.

<sup>34</sup> Lo si nota ovviamente dal contesto. Il fascino per i manifesti cinematografici è inoltre confermato anche da un'altra nota, contenuta nel diario dello scrittore, citata e commentata in J. ZISCHLER, *op. cit.*, p. 107. Sul concetto di cinefilia rimandiamo alle considerazioni di P. WILLEMEN in *Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered*, in *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*, British Film Institute-Indiana University Press, London-Bloomington 1994, pp. 223-257.

<sup>35</sup> «L'affiche est une synthèse souvent plus parlante que le jeu de photos accrochées en devanture du cinéma. Elle fixe mieux l'image d'un film que l'image elle-même. [...] Elle n'est autre qu'une fenêtre ouverte sur l'usine à rêves du 7ème Art» (D. AUZEL, *Affiches du 7e art. Le cinéma français à l'affiche*, Veyrier, Paris 1988, p. 80).

La risposta è comunque semplice: il cinema come medium nasce in uno dei momenti di massima fortuna del manifesto pubblicitario e ne sfrutta sin da subito le potenzialità. Tutte e due le forme d'espressione sono figlie della modernità<sup>36</sup>. L'associazione di Kafka tra manifesto e contesto urbano e tra percezione del manifesto e tram in corsa non sembra essere del tutto casuale<sup>37</sup>. Già nel 1897 Jacques-Louis Sponcel scriveva che l'arte del manifesto necessitava del contesto urbano per risultare efficace<sup>38</sup>. Si arriva addirittura ad avvertire da più parti l'esigenza di pensare a manifesti differenziati per la città e la campagna, proprio per sottolineare la difficile adattabilità del manifesto pubblicitario in contesti non metropolitani<sup>39</sup>. Il manifesto e il film nascono come espressione della neonata cultura urbana modernista e sembrano trovare da subito un'affinità elettiva di tipo mediale. Sono già i fratelli Lumière a pubblicizzare il loro dispositivo attraverso manifesti creati *ad hoc* tra gli altri da Henri Brispot, Abel Truchot e Auzolle<sup>40</sup>. In una loro pellicola delle origini, *Colleurs d'affiche* (Lumière 1896 F), vediamo addirittura i due protagonisti, due attacchini di professione, vantare i meriti rispettivamente del Cinématographe Grandfour e del Cinématographe Lumière e, successivamente, venire alle mani. Chiaramente è l'attacchino del Cinématographe Lumière ad avere la meglio<sup>41</sup>. Possiamo dire dunque che il manifesto cinematografico e la consapevolezza della sua importanza nascono in contemporanea con il cinema. All'inizio sono o la tecnologia o il dispositivo di visione, la sala e il pubblico per intenderci, a essere al centro della rappresentazione del manifesto cinematografico. Non importa, sembra dirci il ma-

<sup>36</sup> Secondo Gregory J. Edwards, la nascita del cinema coincide proprio con l'epoca del manifesto in *The International Film Poster*, Columbus Books, London 1985, p. 13.

<sup>37</sup> Sul rapporto tra percezione e i mezzi di trasporto moderni, treno in particolare, rimandiamo a W. SCHIVELBUSCH, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Hanser, München-Wien 1977.

<sup>38</sup> Cfr. J.L. SPONSEL, *Das moderne Plakat*, Gerhard Kührtmann, Dresden 1897, p. 108.

<sup>39</sup> Per altri importanti riferimenti sull'argomento cfr. J. KAMPS, *Plakat*, Niemeyer, Tübingen 1999, pp. 79-89 e la tesi di dottorato dello stesso autore in J. KAMPS, *Studien zur Geschichte des deutschen Filmplakats von den Anfängen bis 1945*, Johannes Gutenberg-Universität, Mainz 2000, pp. 79-89.

<sup>40</sup> Cfr. EDWARDS, *op. cit.*, p. 13.

<sup>41</sup> Il tema dei manifesti torna spesso nei film delle origini; basti pensare soltanto a Méliès e al suo *Les affiches en goguette* (Star Film 1906 F), in cui troviamo delle immagini di manifesti che si animano, oppure al film *Léonce cinématographiste* (Léonce Perret 1913 F) in cui Perret recita se stesso e viene sospettato dalla moglie di mascherare una tresca attraverso il lavoro sul set. In questo film, con molta ironia, compare il manifesto del film *Léonce flirt* (Léonce Perret 1913 F).

nifesto, il contenuto di ciò che si mostra o importa relativamente, ciò che conta è lo spettacolo dell'immagine in movimento e l'apparecchio che ne permette lo svolgimento<sup>42</sup>.

Il manifesto cinematografico, come tutti gli altri manifesti in generale, dovrebbe essere caratterizzato da quella che Herbert Tannenbaum ha definito *Konzentriertheit* (concisione), dovrebbe scegliere quale elemento della propria comunicazione mettere in risalto, quale caratteristica far emergere dalla rappresentazione/presentificazione, quale motivo, insomma, quale aspetto ostentare<sup>43</sup>. Questa caratteristica del manifesto cinematografico sembra utile allo scopo di far emergere le strategie comunicative dell'istituzione cinematografica, in particolare, per quanto ci riguarda, in relazione al corpo cinematografico. In una fase immediatamente successiva sono le attrazioni ad essere al centro del manifesto cinematografico, come emerge, ad esempio, dai paratesti delle origini della collezione del pioniere Ariel Schimmel<sup>44</sup>. Nell'epoca del cinema ambulante o dei luoghi non deputati le fonti sono scarse, anche se recenti scoperte hanno portato alla luce materiale che dimostra che il paratesto, e il manifesto in particolare, ha giocato un ruolo centrale anche durante tutta la fase pre-istituzionale della storia del cinema<sup>45</sup>. È comunque l'esigenza di dover cambiare settimanalmente i programmi, sorta come sappiamo con la sedentarizzazione dello spettacolo cinematografico, a obbligare gli esercenti a non lesinare sul materiale pubblicitario.

Il vero salto di qualità nell'ambito del manifesto cinematografico avviene però nel momento in cui aumenta e si differenzia l'offerta, il metraggio medio delle pellicole cresce, così come la cura nella loro fabbricazione. Insomma, la necessità del manifesto cinematografico per gli esercenti cresce nel momento in cui aumenta considerevolmente

<sup>42</sup> Lo possiamo osservare soprattutto nei poster d'autore commissionati dai Lumière o da altri poster che pubblicizzano i numerosi dispositivi di proiezione inventati in quegli anni. A tal proposito Dominique Auzel scrive: «L'affiche, avant d'annoncer le film, vante le cinéma lui-même» (D. AUZEL, *op. cit.*, p. 66).

<sup>43</sup> Cfr. H. TANNENBAUM, *Kino, Plakat und Kinoplakat*, 1914, in H.H. DIEDERICH (a cura di), *Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum*, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 1987, pp. 61-72.

<sup>44</sup> A tal proposito cfr. la tesi di dottorato di M. ERNST, *Werbung und Kino in der Zeit des deutschen Stummfilms. Typologie und Diskurse*, Universität Zürich, Zürich 2004, p. 92. Molti manifesti dell'epoca ambulante sono stati pubblicati anche in A. BERNARDINI, *Cinema italiano delle origini: gli ambulanti*, La Cineteca del Friuli, Gemona 2001.

<sup>45</sup> Durante l'edizione del 2013 de *Il Cinema Ritrovato* di Bologna sono stati presentati i tesori del fondo Morieux in AA.VV. (a cura di), *Il Cinema Ritrovato. XXVII edizione*, Cineteca di Bologna, Bologna 2013, pp. 43-45.

l'importanza del singolo titolo all'interno dei programmi e il contenuto narrativo dello stesso<sup>46</sup>. Pathé, Gaumont, la casa di produzione Nordisk, così come la società Eclair cominciano a produrre propri manifesti, ingaggiando anche personalità di un certo rilievo, come il brasiliano Cândido Aragonez de Faria o Adriene Barrière<sup>47</sup>. Questi ultimi sono tra i non molti che sono riusciti a lasciare copiose tracce della loro opera ai posteri. Nei loro poster cominciano a comparire i primi nomi dei personaggi delle comiche. Con i cosiddetti film d'arte che nascono sulla scorta della *Film d'Art* francese si comincia ad avvertire con più forza l'esigenza di pubblicizzare il nome degli attori e la relativa affiliazione teatrale, almeno per certe produzioni<sup>48</sup>.

Un'ulteriore crescita esponenziale dei paratesti cinematografici, in particolare dei manifesti, avviene soltanto con l'introduzione del già citato sistema di distribuzione a monopolio e il conseguente affermarsi del lungometraggio. È solo allora, l'abbiamo visto, che la singola pellicola diviene veramente la parte essenziale dello spettacolo e necessita di tutto lo sforzo promozionale possibile da parte dei produttori, non solo nei confronti dello spettatore, ma anche e soprattutto a partire dagli esercenti che devono essere spinti con una campagna promozionale adeguata ad accaparrarsi i diritti d'esclusiva della pellicola. Un sistema, questo, che introduce la pratica della *première* cittadina, ovvero della prima proiezione pubblica di una data pellicola, una consuetudine che richiede a sua volta ulteriori sforzi pubblicitari da parte degli esercenti stessi e, quindi, di manifesti cinematografici *ad hoc*. Con la nascita dello star system, a partire da Asta Nielsen, la presenza del nome e delle immagini delle attrici e degli attori nella sfera pubblica è ormai pratica acquisita, non soltanto negli annunci pubblicitari, nei programmi di sala o nei primi articoli ma anche e soprattutto sui manifesti cinematografici. L'attore cinematografico invade letteralmente la sfera pubblica visiva delle società europee, in particolare in ambito urbano. Il manifesto ostenta spesso la presenza dell'attore, della star o del personaggio cinematografico come mai era avvenuto prima d'ora. Meret Ernst, per il contesto tedesco ha scritto che:

<sup>46</sup> Cfr. M. ERNST, *op. cit.*, pp. 97-103. La pratica dell'annuncio della comparsa di un dato film per un determinato periodo di tempo da parte dei produttori (*Terminfilm*) induceva gli esercenti a prenotare le copie per tempo e faceva aumentare di importanza il singolo film. Importanza che aumenterà con la pratica introdotta dalla *film d'art* francese di prendere a nolo soltanto un titolo al di fuori di un programma prestabilito.

<sup>47</sup> Cfr. AUZEL, *op. cit.*, p. 90.

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 94-97.

Furono in primo luogo la differenziazione dei caratteri, che si poterono consolidare grazie ai formati seriali, e una presenza più prolungata sullo schermo a rendere popolari attrici e attori e a permettere al pubblico di riconoscerli. A partire da questa tappa di sviluppo del film si è cominciato gradualmente a sovrapporre la presenza virtuale dei personaggi cinematografici con le persone reali e a creare una nuova realtà<sup>49</sup>.

In ambito zurighese, abbiamo già visto cosa accade negli annunci pubblicitari e sulle riviste. Anche per quanto riguarda il manifesto cinematografico si verifica una vera e propria scoperta dell'attore. Le fonti in nostro possesso ci possono far affermare che anche nella città elvetica all'inizio degli anni Dieci il manifesto cinematografico ha goduto di forte popolarità. Le pubblicità di molte pellicole sulla rivista *Kinema* da parte dei distributori operanti in Svizzera sono accompagnate spesso dall'offerta di copioso materiale paratestuale. Alcune tipografie elvetiche si lanciano sul mercato e offrono agli esercenti la possibilità di produrre manifesti personalizzati<sup>50</sup>. La rivista stessa pubblica una serie di articoli che dimostrano l'importanza che l'istituzione cinematografica assegna al manifesto cinematografico<sup>51</sup>. In particolare si richiede a gran voce più cura per il manifesto dal punto di vista estetico e contenutistico, anche per evitare le critiche che la cattiva qualità attira da parte dei censori di turno<sup>52</sup>. Anche il rapporto tra manifesto e presenza dell'attore sembra

<sup>49</sup> «Erst die Ausdifferenzierung von Charaktereigenschaften, die sich auch in Serien festigen konnten, sowie eine längere Leinwandpräsenz machten die Schauspielerinnen und Schauspieler bekannt und ermöglichten es dem Publikum, sie wiederzuerkennen. Erst mit dieser filmischen Entwicklungsstufe begann sich die virtuelle Präsenz der Filmfiguren sukzessive mit den realen Personen zu einer neuen Wirklichkeit zu überlagern» (ivi, p. 128).

<sup>50</sup> L'editore e stampatore della rivista stessa, K. Graf di Bülach (Zurigo), produce e vende manifesti cinematografici per il mercato elvetico già nel 1913. Una delle pubblicità di questa attività la troviamo nel bel mezzo di un articolo dedicato proprio ai manifesti dal titolo *Betrachtungen über Kino-Plakate / Osservazioni sul manifesto cinematografico* in *Kinema*, 24 febbraio 1914, n. 7, pp. 8-9. Anche un certo Leop. Guggenheim di Zurigo, con sede a Seefeldstrasse 127, annuncia a più riprese la produzione e la vendita di manifesti e di altro materiale paratestuale per gli esercenti elvetic. In particolare colpisce la produzione e la vendita di «Künstlerpostkarten», cartoline d'artista, con probabile riferimento ai beniamini del grande schermo più amati dal pubblico.

<sup>51</sup> Segnaliamo almeno tre articoli degni di nota: *Das Reklame-Plakat-Unwesen in unserer Branche* («Kinema», 8 maggio 1915, n. 18, p. 1); *Nachdenkliches über das Kinoplakat* («Kinema», 5 febbraio 1916, n. 4-5) e *Sanierung der Kinoreklame von Walter Ahrens* («Kinema», 6 gennaio 1917, n. 1, pp. 1-6).

<sup>52</sup> La censura zurighese si occuperà anche di manifesti cinematografici. Cfr. M. UHLMANN, *op. cit.*, p. 50 e A. GERBER, *Sensation im Schundkino! Archäologie der Kinowerbung in der Schweiz um 1910 am Beispiel des Zürcher Kinos Radium*, in «Augen-Blick», n. 56-57 (2003), pp. 11-29.

interessare i commentatori. In un articolo del 1914, dedicato esclusivamente ai manifesti cinematografici, l'autore loda la pratica di mettere in rilievo la scena più significativa del film, ma lamenta l'eccessivo risalto che ottengono gli attori sui manifesti anche quando non sono conosciuti da buona parte del pubblico<sup>53</sup>. Dello stesso avviso è un altro commentatore che qualche anno dopo scrive:

Un ancor più preoccupante avversario della pubblicità ci deriva dalla non-cura con cui le star cinematografiche sono create dal nulla, star, che compaiono improvvisamente sui giornali, per poi sparire silenziosamente solo dopo poche settimane. Queste 'stelle' non sono fatte per illuminare il cielo dell'arte e del cinema... Solo chi ha prodotto veramente qualcosa, chi ha sovente tenuto testa a serie critiche, chi ha ripetutamente interpretato un ruolo eccellente, può dirsi star<sup>54</sup>.

È curioso notare come nel bel mezzo di questo articolo capeggi, in posizione strategica, una foto pubblicitaria di Suzanne Grandais che è definita «la graziosa attrice francese» e inserita nella categorie delle vere «KINO-STARs», quelle «di cui si parla»<sup>55</sup>. Questi articoli confermano il ruolo centrale dell'attore cinematografico nell'ambito delle strategie promozionali degli anni Dieci e sembrano dare ragione a chi afferma che il fenomeno divistico è legato indissolubilmente al momento ricettivo<sup>56</sup>.

Nell'ambito zurighese è soprattutto un ritrovamento straordinario che ci permette di avanzare alcune ipotesi sulla funzione del manifesto all'inizio della seconda epoca. Tra il 2008 e il 2009, durante i lavori di restauro dell'edificio che ospitava il Kino Radium, diventato negli ultimi anni un cinema a luci rosse, sono stati ritrovati fortunosamente numerosi paratesti d'inizio Novecento. Tra essi anche numerosi manifesti che, dopo un lungo restauro, sono stati riportati al loro antico

<sup>53</sup> «Kinema», 24 febbraio 1914, n. 7, pp. 8-9.

<sup>54</sup> «Ein weit bedenkllicherer Feind der Propaganda erwächst uns zunehmend in dem Leichtsinn, mit dem Kinostars aus der Erde gestampft werden, Kinostars, die auf dem Papier plötzlich auftauchen, um nach wenigen Wochen wieder lautlos zu verschwinden. Diese "Sterne" sind natürlich nicht dazu angetan, den Kino-Kunsthimmel zu erhellen... Nur wer wirklich etwas geleistet, wer vor der ernsthaften Kritik immer und immer wieder standgehalten hat, wer wiederholt eine hervorragende Rolle gespielt hat, der darf sich "Star" schimpfen» («Kinema», 6 gennaio 1917, n. 1, pp. 4-5).

<sup>55</sup> «die glänzende französische Filmschauspielerin»; «von denen man spricht» («Kinema», 6 gennaio 1917, n. 1, p. 5).

<sup>56</sup> Cfr. K. HICKETHIER, *Theatervirtuosinnen und Leinwandmimen. Zum Entstehen des Stars im deutschen Film*, in C. MÜLLER, H. SEGEGER (a cura di), *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06, 1918*, Wilhelm Fink, München 1998, p. 335.



splendore<sup>57</sup>. Alcuni di essi sono dei manifesti molto semplici a due colori, molto economici e di produzione locale<sup>58</sup>. Altri sono litografie molto curate e caratterizzate da una presentazione sintetica dell'azione e dei personaggi. Altri ancora sono invece delle cosiddette *Klischeeplakate*<sup>59</sup>, ovvero manifesti che presentano in serie alcune immagini tratte dalla pellicola, restituendo così, attraverso le immagini stesse e talvolta delle didascalie, un accenno di narrazione. I manifesti litografici molto curati sono la forma di manifesto cinematografico che si affermerà su altri tipi di rappresentazione nel corso della storia del cinema. Talvolta essi evolveranno in senso artistico e costituiranno un vero e proprio banco di prova per grafici e artisti. Il loro apporto storico riguardante la ricostruzione delle differenti chiavi di lettura del film rispetto ai vari pubblici, per riprendere Eugeni, non deve essere sottovalutato, ma per questo scopo crediamo essere molto più utile il terzo tipo di manifesto che abbiamo individuato, ovvero i manifesti che invece di rispondere a un principio di sintesi, rispondono a quello del collage. Una pratica che ricorda quella degli album di famiglia, poco professionale forse, in contraddizione con quel principio di concisione postulato da Tannenbaum, priva di intenzione artistiche e di breve durata<sup>60</sup>, ma assai ricca di suggestioni per chi volesse ricostruire il tentativo di orientare la ricezione del film. In particolare, a noi non è sfuggita la presenza, nel fondo ritrovato a Zurigo, di due manifesti ordinari e straordinari nello stesso tempo. Si tratta del manifesto del film di Urban Gad *Die Verräterin* (Urban Gad 1912 D) con Asta Nielsen nei panni della protagonista Yvonne (Fig. III/1) e di un frammento del manifesto del film *Zigeunerblut*.

<sup>57</sup> I manifesti ritrovati sono circa 40, ma oltre a questi sono stati trovati anche programmi di sala, volantini pubblicitari e altro materiale. La città di Zurigo ha organizzato nel 2011, dopo la scoperta e il restauro del materiale, una mostra dal titolo: *Fundort Kino-Archäologie im Kino Radium*. Per il catalogo dei manifesti cfr. A. GERBER, A. MOT-SCHI, *Der Plakatfund aus dem Kino Radium in Zürich. Filmplakate der Jahre 1907 bis 1914 und weitere Materialien-Inventar*, Stadt Zürich, Hochbaudepartement, Amt für Städtebau, Zürich 2010.

<sup>58</sup> In essi ritroviamo quasi esclusivamente il titolo della pellicola e una brevissima descrizione della stessa, oltre a informazioni relative alla programmazione. L'eccezione che conferma la regola è costituita però dal manifesto del film *Die zwei Sergeanten* (*I due sergenti* Eugenio Perego 1913 I), in cui compaiono i tipici epiteti roboanti («Vom Besten das Beste», «herrliche Naturszenarien! «hervorragendes Künstler-Spiel! Plastische Photographie!»), i nomi dei principali interpreti («Albert Capozzi, G. Novali Vidali, Gräfin Ruspoli, Maria Gandini.») e persino sei fotografie di scena racchiuse in riquadri multiformi.

<sup>59</sup> Le *Klischeeplakate* integrano foto di scena del film all'interno di impianti grafici predefiniti e lasciano trasparire alcuni frammenti della trama. Cfr. M. ERNST, *op. cit.*, p. 176.

<sup>60</sup> Cfr. *ivi*, p. 178.

Manifesti ordinari in quanto prodotti standardizzati inviati dalla stessa casa di produzione a molti esercenti di più paesi<sup>61</sup>, ma dal punto di vista storiografico straordinari, perché tra i pochi esemplari rimasti di manifesto cinematografico non d'autore dei film di Asta Nielsen<sup>62</sup>. Straordinari anche perché sembrano rispecchiare la strategia comunicativa o il dispositivo messo in atto dall'intero film. In tal senso il poster sembra rimediare la tipica forma di comunicazione dei cataloghi promozionali della cinematografia-attrazione.

Nel manifesto del film *Die Verräterin* emerge l'attrice nella sua dimensione d'artista, attraverso la messa in rilievo del nome e del suo ritratto fotografico, e la presentazione di quello che sarà il suo lavoro all'interno del film, grazie alla presenza di dieci fotografie di scena. Artista e personaggio rimangono comunque ben distinti. Il manifesto non restituisce prioritariamente una strategia di costruzione dell'immagine divistica<sup>63</sup>. In primo luogo questo manifesto svela la strategia dei produttori tedeschi che intuiscono quanto la ricezione del lungometraggio possa essere favorita da un operatore di continuità come l'attore che sia altresì riconosciuto dal pubblico nella sua dimensione d'artista<sup>64</sup>.

Il lungometraggio crea i presupposti per un tipo di esperienza molto intensa tra spettatore e corpo cinematografico. La riprova non è soltanto l'evidenza empirica, ma la ritroviamo ancora in Kafka che, dopo aver assistito alla proiezione de *Die Weisse Sklavin II*, appare davvero ossessionato dall'attrice protagonista e ha l'impressione di riconoscerla in altre donne incontrate per caso nella vita reale. Kafka non cita il nome dell'attrice nei suoi scritti<sup>65</sup>. L'anonimato di quest'ultima sembra rendere quasi monca l'esperienza dell'incontro prolungato con il suo corpo cinematografico nel buio della sala.

Il manifesto serve proprio a conferire all'immagine dell'attrice un'identità ben precisa attraverso il nome a caratteri cubitali associato alla

<sup>61</sup> Cfr. A. GERBER, *Advertising...*, art. cit.

<sup>62</sup> Un manifesto in tedesco, con caratteristiche del tutto simili a quello preso in considerazione, del film *Den sorte Drøm* è conservato all'EYE Film Institut di Amsterdam nel fondo Desmet in I. BLOM, *Jean Desmet...*, pp. 218-222 e K. GRAMANN, H. SCHLÜPMANN (a cura di), *Nachfolger. Asta Nielsen, ihre Filme*, Verlag Filmarchiv Austria, Wien, p. 29. Un'altra *Klischeeplakate* del film *Das Eskimobaby* (Walter Schmidhässler o Heinz Schall 1916 D) è stato pubblicata in M. ERNST, *op. cit.*, p. 361. Sui manifesti d'autore rimastici cfr. J. KAMPS, *Pionerin des frühen deutschen Starplakats*, in AA.VV. (a cura di), *Unmögliche Liebe...*, cit., pp. 287-299.

<sup>63</sup> Vedremo in seguito che l'immagine dell'attrice sul manifesto trova un suo corrispettivo nel prologo del film.

<sup>64</sup> Sul performer come operatore di continuità rimandiamo cfr. G. KESSLER, *art. cit.*

<sup>65</sup> Cfr. H. ZISCHLER, *op. cit.*, pp. 47-62.

fotografia ovale. L'attrice anima il personaggio di Yvonne che, a sua volta, garantisce continuità al tessuto narrativo, non del tutto solido, che si dispiega durante il film. Le fotografie di scena del manifesto, in cui Asta Nielsen compare nove volte su dieci, ritraggono l'attrice in differenti situazioni drammatiche e in stati di prossemica, e sembrano quasi una sorta di vero e proprio catalogo delle possibilità performative dell'attrice. Mostrano appunto l'attrice al *lavoro*.

Attraverso le fotografie con didascalia e la descrizione delle scene principali, il manifesto invita, ancor prima dell'inizio del film, a costruire un mondo, a diegetizzare, invita alla costruzione di un racconto, invita a suo modo a vibrare al ritmo degli avvenimenti del racconto e a costruire un enunciatore al quale è interdetto di porre delle domande in termini d'identità e di verità. Nello stesso tempo, però, con l'aggiunta della fotografia e con l'ostentazione del nome, a livello affettivo, invita a stringere una relazione con Asta Nielsen come artista, potremmo dire che sembra trasformarla in una sorta di enunciatore reale interrogabile in termini di verità rispetto alla sua performance<sup>66</sup>. Il manifesto rispecchia fedelmente il dispositivo finzionale del film. Quello del film è un universo diverso da quello attrazionale, ma non ancora pienamente narrativo. La presenza di Asta Nielsen eccede la finzione. Se vogliamo, questo fenomeno potrebbe essere rintracciabile nel divismo *tout court*, ma dobbiamo pensare che lo spettatore di allora è di fronte a un fenomeno relativamente nuovo e, soprattutto, a un tipo di testualità filmica diversa da quella in cui si esprimerà il divismo classico. Torneremo più avanti sulla questione. La nostra ipotesi è infatti che il divismo nelle sue prime fasi sia servito soprattutto per chiarire, definire e far emergere senza ambiguità il ruolo dell'attore.

### 1.3. *La statua*

Nella stessa collezione di manifesti ritrovati a Zurigo troviamo altre *Klicheepлакate*, addirittura una risalente al 1909, ma nessuna presenta la stessa logica del manifesto di Asta Nielsen<sup>67</sup>. Nessuna offre coordinate così chiare per la ricezione come il manifesto costruito attorno alla figura dell'attrice danese. Dobbiamo pur ricordare che Asta Nielsen agli albori degli anni Dieci è comunque ancora un caso straordinario e per certi versi lo rimarrà anche in seguito. In alcuni di questi manifesti compare comunque il nome degli interpreti. In un manifesto del 1912, ad esempio,

<sup>66</sup> Su tale distinzione cfr. R. ODIN, *op. cit.*, pp. 47-52.

<sup>67</sup> Tutti i manifesti sono stati pubblicati in A. GERBER, A. MOTSCI, *op. cit.*

che pubblicizza il film *Era scritto così* (Itala Film 1912 I) della casa di produzione Itala di Torino, il nome dell'attrice Lyda Quaranta, futura interprete di *Cabiria* (Giovanni Pastrone 1914 I), è indicato a chiare lettere. Il manifesto segnala anche il nome dei personaggi («Handelnde Personen») ma non li associa agli interpreti. I momenti più drammatici del film sono, come per il manifesto analizzato in precedenza, illustrati nelle otto fotografie che coprono la superficie del manifesto. In queste fotografie gli attori sono immortalati in pose piuttosto marcate, fortemente drammatiche, con corpi e prossemica in forte tensione. La trama del film, nonostante le didascalie, non è comunque chiarissima e il manifesto mira più che altro a restituire l'atmosfera carica di tensioni patetiche che caratterizza il film. Oltre alla citazione a chiare lettere di «Mad.lle Lydia Quaranta» è da sottolineare il vero e proprio inventario di pose che il manifesto ostenta, ancor più marcatamente rispetto al manifesto di Asta Nielsen, e che ci fa capire, se non gli sviluppi precisi della trama, quantomeno quale aspetto dell'opera si volesse sottolineare: la scoperta dell'attore non significa soltanto divismo ma anche porre semplicemente l'accento sul suo lavoro in quanto fonte di piacere per lo spettatore.

Sempre rimanendo nel contesto zurighese, possiamo renderci conto ancor di più di quanto l'esperienza del corpo cinematografico da parte dello spettatore cominciasse sovente ancora prima della visione del film. Non si tratta più di manifesti, ma di un paratesto che ha dello straordinario, dimostrando ulteriormente la natura transmediale dell'attore cinematografico dell'epoca. Il 5 maggio del 1917, sempre sulla rivista *Kinema*, compare un annuncio da parte del distributore Paul Schmidt di Zurigo che non pubblicizza direttamente una pellicola, bensì la possibilità per gli esercenti di ottenere una statua dell'eroe di *Cabiria*, ovvero Maciste alias Bartolomeo Pagano, da esporre presumibilmente nel foyer del teatro o a ridosso dell'entrata (Fig. III/2). Si tratta di una copia da un originale dello scultore italiano Giovanni Riva ordinata dall'Itala Film per pubblicizzare il film *Maciste Alpino* (Luigi Romano Borgnetto-Luigi Maggi 1917 I), terzo film della filmografia di Bartolomeo Pagano dopo *Cabiria* e *Maciste* (Luigi Romano Borgnetto - Vincenzo Denizot 1915 I) che ebbe non poche grane con la censura italiana<sup>68</sup>. Ma al di là delle vicissitudini del film, che vede Maciste impegnato in vere e proprie schermaglie con alcuni soldati austriaci, è interessante osservare la creatività e gli sforzi delle case di produzione del periodo nel promuovere i propri interpreti. È un caso estremo, ma non sembra essere

<sup>68</sup> Cfr. P. CHERCHI USAI, *L'Itala Films di fronte alla censura*, in «Immagine», IV, n. 1 (1985), pp. 16-20.

l'unico<sup>69</sup>. Come è noto Bartolomeo Pagano è la vera e propria rivelazione del film *Cabiria*. Il suo successo appare, se non proprio inaspettato, quantomeno non pianificato. A giudicare proprio dai paratesti, conservati al Museo Nazionale del Cinema di Torino, la produzione non sembra puntare sul nome dell'attore non professionista, scovato da Giovanni Pastrone tra i camalli genovesi. Soltanto il regista valorizza fortemente con le sue scelte il corpo scultoreo di Pagano. Più che una strategia divistica, la scelta di Pastrone rivela l'intento di associare il corpo dell'attore alla scultorea antica. Un proposito che diviene realtà, ma che fa sì che il pubblico italiano vada letteralmente in visibilio per questo personaggio non protagonista. Non è solo la sovraesposizione e l'estetizzazione del corpo, del materiale, che portano al successo Pagano, è anche il personaggio di Maciste, impavido, virile, votato all'azione, moralmente inattaccabile, che riscuote molte simpatie. Anzi, sarà proprio il personaggio ad avere la meglio sull'attore. Un successo personale, quello di Pagano-Maciste, che costringerà la produzione a cambiare strategia dopo le prime proiezioni italiane e a puntare sull'attore genovese per aumentare ulteriormente il successo del colossal. Bartolomeo Pagano presenzierà infatti ad alcuni spettacoli e comparirà sui manifesti destinati alla distribuzione internazionale<sup>70</sup>. Ma non solo. Maciste, un anno dopo, diventerà protagonista assoluto del film eponimo e darà così inizio a una serie che segnerà tutti gli anni Dieci e buona parte degli anni Venti<sup>71</sup>. La statua di Giovanni Riva, scultore formatosi nella Torino di inizio Novecento proprio su modelli classici, rende complessa la costruzione del corpo cinematografico di Pagano e ne mette in risalto, come Pastrone, proprio l'aspetto materiale. Un corpo che vive nel film di *Cabiria*, in quello di *Maciste*, un corpo cinematografico che, supportato da un corpo reale esorbitante, ha gioco facile ad essere trasformato in statuaria da Pastrone e che, all'uscita del terzo film, compare non solo sui manifesti, ma anche in una copia di una vera e propria statua antica: la colonizzazione dell'immaginario europeo da parte dell'attore cinematografico è oramai compiuta.

<sup>69</sup> Scrive Meret Ernst: «Di certo si erano già introdotti personaggi mobili per fini pubblicitari già dal 1913, tuttavia nel 1914/1915 fu creato per 'Der Golem' un enorme personaggio in bronzo/Zwar hatte man bewegliche Reklamefiguren schon 1913 eingesetzt, ebenso war 1914/1915 zu 'Der Golem' eine überlebensgroße silberbronzene Figur aufgestellt worden» in M. ERNST, *Werbung...*, cit., p. 55.

<sup>70</sup> Su Bartolomeo Pagano e il personaggio di Maciste cfr. J. REICH, *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2015.

<sup>71</sup> Il successo del personaggio di Maciste continuerà anche nel *peplum* italiano del dopoguerra. Sul genere *peplum* nel cinema cfr. C. AZIZA, *Le péplum, un mauvais genre*, Klincksieck, Paris 2009.

**KINO RADIUM**  
 Limmatquai      Eing. Mühlegasse

# Die Verräterin

Dramatische Kriegsepisode  
 in der Hauptrolle

## Asta Nielsen



**Mitwirkende:**

Marquis de Bougeval . . . . . Max Obal  
 Yvonne, seine Tochter . . . . . Asta Nielsen  
 Leutnant von Mallwitz . . . . . Rob. von Valberg  
 Vujrat, Anführer der Freischärler . . . . . Emil Albes

**Hauptscenen:**

0) Auf Vorposten	10) Die Pflicht vor allem
1) Zwischen Patriotismus und Liebe	11) Rache!!!
2) Ihm zu gefallen . . .	12) Die Freischärler
3) Er kommt nicht . . .	13) 40 Uhr: Das Zeichen
4) Drollende Grinsen	14) So war es nicht gemeint
5) In der Mannschafthölle	15) Rettung um jeden Preis
6) Verschnüht	16) Das letzte Mähel
7) Die Versucherin	17) Es ist Zeit
8) Alarms	18) „Die letzte Kugel . . . der Verräterin“

Produktion: Act-Ges. „JUNON“  
 Frankfurt am Main  
 Hauptvertrieb: Filmvertriebs-Ges. m. b. H.

Charakteristisch: Ungarische Film-  
 Produktion G. m. b. H., Wien  
 Hauptvertrieb: Filmvertriebs-Ges. m. b. H.

REKAMPFERBILDUNG FÜR DEN BEWUSSTSEIN

Fig. III/1. Manifesto del film *Die Verräterin* del Kino Radium (città di Zurigo, Amt für Städtebau).

Nr. 18
KINEMA
Seite 9

# ITALA-FILM

Telcion 117. 27
PAUL SCHMIDT. ZÜRICH
Gladbachstrasse 40

---

Der schönste Schmuck für Ihr Theater ist die neue

## Macistes Kolossal-Statue

Ein Meisterwerk der Italienischen plastischen Kunst von dem berühmten Bildhauer **Giovanni Riva** in Turin hergestellt. Die Statue gibt die heroisch-klassischen Formen des volkstümlichen Helden

**MACISTES** in wunderbarer Weise wieder, wie er den Genius des Bösen zu Boden ringt.



Höhe der Statue allein Meter 1.58, mit Sockel Meter 2.68.

OEO

Lieferbar in Bronze - Imitation und in Terracotta - Imitation aus den Werkstätten der Manufaktur Signa in Florenz.

OEO

Originals sind in meinen Geschäftslökalitäten zur Besichtigung aufgestellt.

Fig. III/2. Pubblicità della rivista *Kinema* del 5 maggio 1917 relativa alla statua di Maciste.

## 2. Limina (parte I): il prologo visivo<sup>72</sup>

Proviamo velocemente a fare il punto della situazione fin qui delineata per poi metterci, in seguito, nei panni di una spettatrice zurighese agli albori degli anni Dieci. Nella stagione 1910/1911, a Zurigo, si verifica quella che abbiamo definito la “rivoluzione Asta Nielsen”. I suoi film cominciano sin da questa stagione a essere programmati a più riprese nelle sale della città. Nelle stagioni successive, il suo nome è sempre più in evidenza negli annunci pubblicitari e insieme a lei altre attrici e altri attori cominciano a guadagnarsi la notorietà. I metraggi superiori alla mezzora sono di stagione in stagione sempre più in evidenza a discapito dei metraggi tradizionali. All’inizio della stagione 1912/1913, più precisamente dal 24 al 30 ottobre, compare su un annuncio del TdSZ (Fig. III/3) che il cinema Radium programma due lungometraggi di produzione tedesca, ovvero *Die Verräterin* e *Dagmar, die Brauerstochter* (Dekage-Film GmbH 1912 D)<sup>73</sup>. La sala apre nei giorni feriali alle 14.30 e chiude



Fig. III/3

<sup>72</sup> Il titolo di questo paragrafo è ripreso da V. INNOCENTI, V. RE (a cura di), *Limina. Le soglie del film/Film's thresholds*, Forum, Udine 2004.

<sup>73</sup> TdSZ, 24 ottobre 1912, n. 251, p. 7. Sull'annuncio troviamo la dicitura *Monopol-Film*.



alle 22.00, mentre nei giorni festivi apre alle 14.00 e chiude sempre alle 22.00. La seconda pellicola è presentata come un «grandioso dramma in due atti», interpretato dai «migliori artisti nordici» e caratterizzato da «una fotografia insuperabile». La prima delle due pellicole la conosciamo bene ormai: si tratta del «grande dramma di guerra in 3 atti e 18 episodi»<sup>74</sup> che mette chiaramente in evidenza:

Asta Nielsen nel ruolo principale, la donna piena di temperamento, l'attrice tragica famosa in tutto il mondo, a cui nessuna emozione è estranea, demone e Venere in una stessa persona, il suo nome è garanzia di successo per questa pellicola<sup>75</sup>.

L'annuncio sottolinea inoltre il realismo («Realistisch!»), la durata («Spieldauer 1 Stunde») e la qualità di primo livello («Erstklassig») della pellicola. I due film sono presentati nel corso della stessa *séance*, infatti nell'annuncio troviamo anche scritto: «cinque atti di questi due eventi di successo offrono un inebriante insieme di scene realistiche mai viste prima: nel boudoir, nel campo di battaglia, durante una fuga precipitosa, nell'agonia e nel trionfo dell'amore, accattivante fino all'estremo»<sup>76</sup>.

Una spettatrice qualunque, di nostra invenzione, già avvezza allo spettacolo cinematografico, ha acquistato il giornale d'annunci e viene così a conoscenza della programmazione di un nuovo film dell'attrice danese. Questa nostra spettatrice ha tanto sentito parlare della “Duse der Kinokunst”, ma per un motivo o per l'altro non è mai riuscita a recarsi al cinema. Lei sa che il film tratta di vicende d'amore sullo sfondo di una guerra e legge pure che il film stesso sarà accompagnato da un'altra pellicola che tratta anch'essa d'amore. Un paio di giorni dopo incontra un'amica, per caso, che le racconta degli ultimi film che ha visto e in particolare si sofferma sui dettagli dell'interpretazione della Nielsen e dà pure giudizi estetici sul protagonista maschile. La nostra

<sup>74</sup> «Prächtiges Zwei-Akter-Drama [...] Erste nordische Künstler [...] Unübertreffliche Photographie [...] Grosses Kriegsschauspiel in 3 Akten und 18 Abteilungen» (TdSZ, 24 ottobre 1912, n. 251, p. 7).

<sup>75</sup> «Asta Nielsen in der Hauptrolle, das temperamentvolle Weib, die weltberühmte Tragödin, der keine menschlichen Motionen [*sic*] fremd, Dämon und Venus in einer Person-ihre Name bürgt für den Erfolg dieses Wertschlägers» (TdSZ, 24 ottobre 1912, n. 251, p. 7).

<sup>76</sup> «Fünf Akte dieser beider Schlager-Ereignisse entrollen ein derart sinnberauschendes Konglomerat noch nie gesehener realistischer Szenen im Boudoir, auf dem Schlachtfeld, während der rasenden Flucht, im Todeskampf und im Liebestriumph-fesselnd bis zum Äußersten» (TdSZ, 24 ottobre 1912, n. 251, p. 7).

spettatrice ha proprio voglia di vedere questo film. È primo pomeriggio e fra meno di venti minuti inizierà lo spettacolo. Lei decide così di incamminarsi per le vie del Niederdorf<sup>77</sup> per dirigersi verso il cinema Radium. Sulla strada scorge un manifesto da lontano ma non riesce a identificarlo. Si avvicina un po' e riesce a leggere un nome scritto a caratteri gialli: Asta Nielsen. È il nome dell'attrice. Si avvicina ulteriormente, osserva prima con attenzione la fotografia dell'attrice, cerca di farsi un'idea della trama attraverso le fotografie di scena e le didascalie e, infine, va a leggere il nome di tutti gli interpreti, in particolare del protagonista maschile tanto apprezzato dall'amica. È tardi però e lo spettacolo inizia già alle 14.30, quindi continua il suo percorso. Non ha capito bene come andrà a finire la vicenda e si è già scordata il nome dell'interprete maschile, ma non fa niente. Quello che ha capito è che la presenza dell'attrice l'accompagnerà lungo tutto il film. Arrivata al cinema non trova moltissime persone, comunque più di quelle che si aspettava per una proiezione pomeridiana. Si deve affrettare, compra il biglietto e fa appena in tempo a vedere le fotografie di scena appese nel foyer. Il biglietto le costa un franco, qualche centesimo in più rispetto a qualche anno prima. Per questo motivo decide di non comprare il programma di sala. Una volta entrata, l'arrivo del pianista annuncia che lo spettacolo può avere inizio.

La proiezione apre con alcune didascalie in cui troviamo scritti il titolo, il genere e l'autore del dramma<sup>78</sup>, la compagnia di produzione, la collocazione all'interno dell'*Asta Nielsen-Film-Serie* e, infine, i nomi degli interpreti. Tra quest'ultimi primeggia in grandezza proprio quello di Asta Nielsen. Subito dopo un'inquadratura virata in seppia presenta



Fig. III/4

la stessa attrice su sfondo nero con un elegante costume orientale, busto quasi a tre quarti, il braccio sinistro appoggiato al fianco e lo sguardo rivolto verso il fuori campo, di poco a sinistra rispetto all'obiettivo della macchina da presa (Fig. III/4). Si rivolge a qualcuno, con un sorriso, forse al marito-regista Urban

<sup>77</sup> Il Niederdorf è una parte della città vecchia di Zurigo, prima popolare, oggi meta consumistica e turistica.

<sup>78</sup> Il nome riportato è quello di D. J. Rector pseudonimo di Erich Zeiske. Cfr. K. GRAMANN, H. SCHLÜPMANN (a cura di), *op. cit.*, pp. 55-61.

Gad, che sovrintende ai lavori accanto all'operatore Guido Seeber e abbassa poi leggermente il busto per fare un inchino, per poi rialzarlo, sempre con il sorriso sulle labbra e sfiorando l'atto d'interpellazione. La breve inquadratura s'interrompe qui. Le parole dell'attrice non sono intelleggibili, ma è chiaro che questa inquadratura è l'ultima delle soglie che la nostra spettatrice deve oltrepassare per poter entrare nel mondo diegetico vero e proprio e farne esperienza. È un tipo di soglia, quella che la nostra spettatrice ha appena incontrato, molto importante, con una sua storia alle spalle, una soglia dai molti significati e dalle funzioni plurime, altro luogo in cui poter verificare quella scoperta dell'attore a cui è dedicato il nostro lavoro.

Ma come chiameremo questo *limes*? Per comodità lo definiremo come "prologo visivo", anche se il termine presenta non pochi problemi<sup>79</sup>. Abbandoniamo qui la nostra spettatrice al suo destino e cerchiamo di capire il perché. Il termine prologo proviene dall'antichità e designa un'«introduzione», un «discorso introduttivo a un'opera», «può essere parte di questa, come ogni prefazione o introduzione, oppure autonomo»<sup>80</sup>. Nel corso della storia ha assunto differenti significati, ma tutti sembrano connotarsi di sfumature narrative. In questo caso il "prologo" del film *Die Verräterin* appare del tutto autonomo rispetto all'opera e non presenta alcun elemento che rimanda alla narrazione. Esso stabilisce un forte contatto sensoriale tra osservatore/spettatore e corpo cinematografico e sembra corrispondere all'immagine dell'attrice sul manifesto analizzato in precedenza<sup>81</sup>. La differenza principale rispetto al manifesto si verifica in termini d'intensità. La soglia del prologo si costituisce inoltre come decisivo programma d'iniziazione («initiatorisches Programm»<sup>82</sup>) per lo spettatore. Un'operazione che avviene proprio ostentando l'attore, ovvero l'interprete, ancor prima del personaggio, in

<sup>79</sup> Riprendiamo il termine da J. SCHWEINITZ, *Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm*, in «montage/av», XII, n. 2 (2003), pp. 88-102.

<sup>80</sup> Cfr. la voce relativa nell'Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/prologo/> (Ultima consultazione 15/12/2015).

<sup>81</sup> Livio Belloi, punto di riferimento centrale rispetto al tema del prologo visivo, ci ha spinto in questo caso a cercare corrispondenze strutturali tra paratesto e testo, nonché tra testo filmico e contesto o, potremmo dire noi, tra la dimensione istituzionale della mise en présence e quella estetica e riflessiva propria del film. Lo studioso compie più volte questa operazione in L. BELLOI, *Le regard...*, cit.

<sup>82</sup> B. HARTMANN, *Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle? Zuschaueradressierung und Reflexivität am Filmanfang*, in «montage/av», XII (2003), n. 2, p. 20, pp. 19-38. Per un approfondimento del tema dell'inizio del film in prospettiva semio-pragmatica e per un'abbondante bibliografia relativa al tema dell'inizio del film si rimanda a B. HARTMANN, *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*, Schüren, Marburg 2009.

quanto artista, in maniera tale che rimanga sempre presente come ossimorica ed esorbitante latenza visibile del corpo del film.

Il potere programmatico e iniziatorio degli inizi del film è stato analizzato in lungo e in largo dagli studiosi ma il prologo visivo de la *seconde époque* sembra ancora un oggetto alquanto negletto dagli studiosi. Livio Belloi è tra i pochi ad essersene occupato. Egli, però, non distingue a livello nominale, come faremo noi, tra piano emblematico (proprio della cinematografia-attrazione) e prologo visivo (proprio del cinema della *seconde époque*), ma ne intuisce soltanto le differenze e le implicazioni storiche che queste stesse differenze rivelano<sup>83</sup>. Affascinante, infatti, il suo tentativo di analizzare il piano emblematico e, implicitamente, il prologo visivo come veri e propri testimoni oculari del fascio di pressioni differenti e contraddittorie che influenzano produzione ed esibizione<sup>84</sup>. In altri termini potremmo dire che egli confronta la dimensione estetico-riflessiva della *mise en présence* con quella istituzionale. Si tratta di un'analisi diacronica che considera il prologo cinematografico degli anni Dieci come appartenente a una storia dell'immagine-attrazione, anche se nel contempo non è negata neppure la sua appartenenza alla tradizione del prologo *tout court*, inteso come adiuvante narrativo<sup>85</sup>. Ripercorrendo la ricerca genealogica proposta da Belloi incontriamo altri autori che si sono occupati in un modo o nell'altro del piano emblematico. Oltre al già citato Barry Salt, troviamo tra i tanti anche Noël Burch<sup>86</sup>, Tom Gunning<sup>87</sup>,

<sup>83</sup> In realtà, per i prologhi visivi degli anni Dieci, Belloi parla di «avatars de l'emblème» (ivi, p. 359). Per Belloi esiste comunque una forte continuità fra immagine emblematica e prologo visivo, entrambi definiti come immagine-attrazione. Si tratta di due definizioni che potrebbero essere messe in discussione, data la complessità e la varietà dei fenomeni che descrivono, ma la cui distinzione serve a noi per segnalare per il piano emblematico la sua potenziale mobilità tra le vedute, la funzione di presentazione del personaggio al di là dell'interprete o di pura immagine-attrazione. Per il secondo sottolineiamo invece la collocazione iniziale, la dimensione iniziatica e soprattutto la presentazione dell'attore nelle sue diverse funzioni, a cui è subordinata la funzione attrazionale. Il termine «piano emblematico» è ripreso da B. SALT, *Film Style...*, cit., pp. 96-97.

<sup>84</sup> La sfida programmatica per Belloi è quella dell'analisi formale che, sulla scorta degli insegnamenti di Alois Riegl, acquisisce senso soltanto nel momento in cui s'inserisce in una dimensione diacronica (ivi, p. 13).

<sup>85</sup> Belloi considera il piano emblematico come «une figure d'entre-deux, en effet, une image-attraction qui n'existe, paradoxalement, que dans son rapport à un récit constitué» (ivi, p. 272).

<sup>86</sup> Cfr. N. BURCH, *Life to...*, cit.

<sup>87</sup> È stato Gunning uno dei primi studiosi ad occuparsi del tema, definendo il piano emblematico come «Introductory Shot» in *The Non-Continuous Style of Early Film, 1900-1906*, in R. HOLMAN, *Cinema 1900/1906*, Fiaf, Brussels 1982, pp. 213-230, p. 227. Il termine non ha però avuto fortuna in quanto, come sappiamo, la posizione del piano emblematico poteva talora essere modificata a piacimento dall'esibitore.

Eileen Bowser<sup>88</sup>, Charles Musser<sup>89</sup>. È quest'ultimo ad esempio a rintracciare le origini del piano emblematico nella pratica dei lanternisti di esibire fotografie di determinate personalità durante le loro esibizioni<sup>90</sup>. Per Belloï, invece, l'origine del piano emblematico va ricercata nelle teste a trasformazione degli stessi lanternisti<sup>91</sup>. Una pratica che ritornerà nella cinematografia-attrazione nel genere delle *facial expressions*, secondo la felice definizione data da Eileen Bowser, ovvero quei film la cui attrazione risiede proprio nel restituire la mutevolezza d'espressioni di un viso in primo piano<sup>92</sup>. Questo genere di film, caratterizzati perlopiù da performance presentazionali, avranno vita breve. Uno degli esempi più tardi è infatti costituito dal pregevole *Madame a des envies* (Gaumont 1906 F) di Alice Guy, anche se permanenze del genere le rintracciamo all'interno di film che presentano un universo diegetico piuttosto elaborato come le *Chrysanthème rouge* (Léonce Perret 1911 F), una pellicola costruita attorno all'iterazione di primi piani che immortalano l'attrice Suzanne Grandais nell'atto di annusare i fiori e nelle successive differenti reazioni. Intorno al 1904-1905, comunque, con l'incremento di integrazioni narrative, si affermano sempre di più i piani emblematici. Piani emblematici che potranno fluttuare a piacimento da una posizione all'altra dell'ordine di proiezione delle vedute ma che, con il rafforzamento del potere di controllo sull'opera da parte dei produttori<sup>93</sup>, saranno relegati o all'inizio o alla fine della pellicola senza possibilità di spostamento da parte dell'esercente<sup>94</sup>. In entrambi i casi essi segneranno nientemeno che la nascita della «persona» cinematografica:

<sup>88</sup> E. BOWSER, *Preparation for Brighton. The American Contribution*, in R. HOLMAN (a cura di), *Cinema 1900/1906. An Analytical Study*, Fiaf, Brussels 1982, pp. 3-29.

<sup>89</sup> Cfr. C. MUSSER, *The Eden Musee in 1898. Exhibitor as Creator*, in «Film and History», vol. 11, n. 4 (1981), pp. 73-83 e C. MUSSER, *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press, Berkeley 1991, pp. 103-156.

<sup>90</sup> Cfr. C. MUSSER, *The Emergence...*, cit., p. 316.

<sup>91</sup> Cfr. BELLOÏ, *Le regard...*, cit., p. 273. Belloï rintraccia l'origine del prologo visivo, oltre che nelle teste a trasformazione dei lanternisti, anche in un genere simile che lui chiama a trasformazione fisionomica di cui maestro era Leopoldo Fregoli.

<sup>92</sup> Cfr. BOWSER, *Cinema...*, art. cit. Per un'analisi molto più approfondita e meno sintetica rimando a G. CARLUCCIO, *op. cit.*, pp. 54-77.

<sup>93</sup> Charles Musser parlerà addirittura dell'esibitore come autore in C. MUSSER, *The Eden...*, cit.

<sup>94</sup> Non è d'accordo N. DE MOURGUES che parla del piano emblematico come di un piano sempre e comunque mobile in *Le générique de film*, Méridiens Klincksieck, Paris 1994, p. 19.

Aux franges du récit, un espace se creuse désormais, qui alloue une visibilité neuve à la figure humaine: une visibilité qui est fonction, tout à la fois d'un cadrage (rapproché), d'un arrière-plan (figé: fond neutre ou toile peinte) et, accessoirement, d'un cache (souvent circulaire); une visibilité qui contribue, par la même, à l'institution du corps exhibé comme 'persona' dans le pleine acception du terme<sup>95</sup>.

L'emblema ha numerose funzioni ma serve tra le altre cose, quindi, a una messa in rilievo del personaggio che però non coincide con un'ostentazione dell'attore:

Cette mise en exergue de la *persona* filmique reste cependant confinée, on l'aura remarqué, au plus strict anonymat: si la notion de personnage trouve ici à s'affirmer, c'est en dehors de toute référence à l'instance qui la soutient et l'actualise en diégèse, c'est-à-dire l'*actor*. Une *persona* sans *actor*: tel pourrai être, par excellence, le sujet-type du plan-emblème originel<sup>96</sup>.

Secondo Belloï, la scoperta del personaggio non coincide infatti con la scoperta dell'attore, bensì con quella dello spettatore:

L'invention du personnage de cinéma (à l'écran) se révèle inséparable, historiquement parlant, de l'efflorescence d'une autre entité, disposée très exactement en vis-à-vis (face à l'écran): soit le *spectateur de cinéma*. C'est à partir de ce moment relativement circonscrit que le jeu de la fiction trouvera à se déployer dans la *mise en présence*, dans l'interaction désirante et toujours renouvelée de deux corps enfin constitués<sup>97</sup>.

L'emblema come immagine-attrazione cattura questo neonato spettatore e annuncia non soltanto se stesso in quanto immagine-attrazione, ma un racconto di là da venire o la chiusura dello stesso. Esso è quindi (spesso) al servizio di un mondo diegetico e della sua abitabilità, nelle forme peculiari della cinematografia-attrazione, da parte dello spettatore. Una funzione che rimane tale nel prologo della *seconde époque* anche se il gioco si complicherà di parecchio e il prologo stesso, filiazione diretta del piano emblematico d'apertura, assumerà funzioni e significati molto differenti.

Questa complessità delle funzioni del prologo non impedisce però di rintracciare, come per il piano emblematico, un elemento caratteristico, ovvero l'ostentazione non più del personaggio filmico, bensì dell'attore<sup>98</sup>. Come il piano emblematico, il prologo della *seconde époque*

<sup>95</sup> L. BELLOÏ, *L'invention du personnage*, in «Iris», XV, n. 34 (1994), pp. 59-76, p. 64.

<sup>96</sup> L. BELLOÏ, *Le regard...*, cit., p. 316.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 326. Il secondo corsivo è nostro.

<sup>98</sup> *Ivi*, pp. 358-389.

segna un'ulteriore presa di potere delle istanze di produzione e una specializzazione ancora più forte degli esercenti, seguite però da una novità: l'emergere di un'istanza di mediazione che non è altri che l'attore<sup>99</sup>. Per Belloï questo processo ha inizio con i cosiddetti *film d'art*, ovvero nel momento in cui nelle didascalie compare il nome dell'attore e la relativa affiliazione teatrale<sup>100</sup>. Di sicuro i prologhi della *film d'art* segnano un passo importante in questa direzione, ma essi, indicazioni a parte, non sembrano espletare funzioni molto più complesse dell'emblema<sup>101</sup>. In tal senso, risultano forse più importanti alcuni piani emblematici posti in chiusura, a suggello di una performance, in cui *picture personalities* interpellano il pubblico alla stessa maniera di Max Linder in *Les débuts de Max au cinéma*<sup>102</sup>. Si tratta in questo caso di instaurare un contatto diretto tra performer e pubblico per rafforzare la relazione con esso, un vero e proprio ammiccamento con lo scopo di farlo tornare di nuovo in sala anche i giorni successivi per vedere nuove avventure del tipo da lui interpretato.

Il prologo visivo della *seconde époque*, a partire almeno da Asta Nielsen, assume invece funzioni talora molto complesse e sicuramente più differenziate, quantomeno più efficaci rispetto ai primi *film d'art* nel far emergere l'interprete al di là del personaggio. Belloï, infatti, si riferisce genericamente a una messa in rilievo dell'attore senza distinguere se si tratta di mostrarne la dimensione d'artista, quella del *materiale*, l'attore al lavoro, la *figura cinematografica* oppure il *personaggio*.

L'esempio dei film della stessa attrice dimostra che occorre operare delle distinzioni. Si passa dalle forme più semplici, come in *Die Verräterin*, molto breve e caratterizzato da un principio di discontinuità con il racconto, o in *Die arme Jenny* (Urban Gad 1912 D), con la stesse modalità di messa in rilievo dell'attore al di là del personaggio riscontrate nel film appena citato<sup>103</sup>, a forme molto più complesse, con forti legami

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> Su tale argomento cfr. anche R. ABEL, *The Ciné...*, cit., pp. 264-265, 308.

<sup>102</sup> Pensiamo almeno a *Calino s'endurcit la figure* (Gaumont 1910 F) o anche all'inizio del film *Pinocchio* (Giulio Antamoro 1911 I), con il personaggio di Polidor interpretato da Ferdinand Guillaume. In questa pellicola il personaggio delle comiche si trova alle prese con il lungometraggio. Sul prologo di questo film cfr. R. EUGENI, *Die Festlegung des filmischen Rhythmus. Über Anfang und Ende von Pinocchio*, in «Montage/av», XII, n. 2 (2003), p. 20, pp. 47-53. Sulla carriera del comico cfr. E. MOSCONI, *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla cineteca italiana*, Il Castoro, Milano 2000.

<sup>103</sup> In *Die arme Jenny* vediamo l'attrice a tre quarti rispetto alla macchina da presa, impettita, con un costume non appartenente alla Jenny del titolo, con il braccio destro legger-

con il racconto e soluzioni estetiche piuttosto elaborate. Pensiamo almeno al prologo più tardo del film *Die Börsenkönigin* (Edmund Edel 1918 D)<sup>104</sup>, o al bellissimo prologo del film *Mod Lyset* (Holger-Madsen 1919 DK), in cui attraverso delle dissolvenze Asta Nielsen è mostrata in tre tappe del suo cammino esistenziale che la porta dall'edonismo cinico dell'inizio verso l'illuminazione religiosa con cui si conclude il film.

In questo prologo vediamo riassunto il vero e proprio itinerario della protagonista verso la redenzione, un percorso che è segnato da due metamorfosi del personaggio, la cui trasformazione drammatica coincide con una vera e propria trasfigurazione visiva dell'attrice, ostentando ancora una volta le sue grandi capacità mimetiche. La presentazione del personaggio nel prologo mette in rilievo così il lavoro dell'artista, le sue capacità metamorfiche. Un prologo che è seguito dalla presentazione diegetica dei personaggi (e degli attori) di contorno attraverso didascalie e brevi quadri introduttivi, secondo una formula che si affermerà soprattutto negli Stati Uniti già a partire dalla metà degli anni Dieci<sup>105</sup>. Questa compresenza di prologo visivo e di presentazione diegetica dei personaggi rende il primo meno necessario dal punto di vista della comprensione del racconto da parte dello spettatore, confermando così che il prologo della *seconde époque*, spesso, è sì adiuvante della narrazione, ma soprattutto forma riflessiva, programmatica, spettacolare, ludica e, non da ultimo, ostentativa. Nel prologo della *seconde époque*, sempre a partire dai film della Nielsen, si mostra al pubblico anche l'istanza registica o (proto)autoriale. Urban Gad compare, infatti, in un frammento del film *Die Suffragette* (Urban Gad 1913 D), sullo sfondo degli studi cinematografici<sup>106</sup>. Gli esempi non

mente sollevato, la mano che stringe un tenda, forse un sipario che le fa da sfondo e un'espressione alquanto seria rivolta verso il pubblico. L'espressione, caratterizzata da uno sguardo intenso, si trasforma dapprima in un sorriso e poi in una vera e propria risata che la porta a distogliere lo sguardo dall'obiettivo. Come in *Die Verrätherin* crediamo trattarsi di una risata indotta da qualcuno dietro la macchina da presa, probabilmente il marito-regista Urban Gad. Non è da escludersi una certa vena ludica nell'attrice e nella sua troupe.

<sup>104</sup> Jörg Schweinitz nel suo contributo associa lo stile di questo prologo all'estetica delle cartoline delle dive e sottolinea inoltre il suo ruolo di vera e propria soglia narrativa in J. SCHWEINITZ, *Die rauchende...*, cit., pp. 94-95.

<sup>105</sup> Pensiamo almeno al prologo di *The Cheat* (Cecil B. De Mille 1915 USA).

<sup>106</sup> A proposito di prologhi e autorialità potremmo rimandare a un altro prologo di un film della Nielsen, *Das Eskimobaby*, in cui vediamo l'attrice che discute brevemente della sceneggiatura, probabilmente con uno dei due sceneggiatori (Louis Levy e Martin Jørgensen), volendo così comunicare agli occhi dello spettatore il suo controllo totale sul processo creativo.



sono pochi, li troviamo anche tra i titoli dell'*Autorenfilm*<sup>107</sup> o in un film molto particolare come *Il Fauno* (Febo Mari 1917 I), in cui Febo Mari si presenta contemporaneamente come autore e attore in un prologo visivo alquanto elaborato<sup>108</sup>.

Il vero protagonista del prologo degli anni Dieci è comunque in generale l'attore, o meglio, l'attrice. L'autorialità in Europa in questo periodo è un concetto alquanto precario. Pensiamo soltanto ad *Assunta Spina* (Gustavo Serena 1915 I), in cui l'immagine di Francesca Bertini, nei panni della protagonista, si staglia sullo sfondo del golfo di Napoli (Fig. III/5). Con una dissolvenza in entrata la vediamo apparire e coprire quella che potrebbe essere una qualsiasi immagine di un dal vero dell'epoca. La vediamo comparire con il corpo di tre quarti, la testa di profilo e con uno scialle molto vistoso che le conferisce un aspetto sì popolare ma altresì raffinato (Fig. III/6). Successivamente incrocia lo sguardo con l'obiettivo e sistema lo scialle con un ampio gesto della mano (Fig. III/7) e, infine, lo distoglie di nuovo e si pone come se fosse nell'attesa di qualcuno (Fig. III/8). Il prologo appare in qualche modo programmatico nel rivelare sin da subito l'estetica del film: su di uno sfondo genuinamente verista, o protoneorealista, si lascia apprezzare lo stile pittorialista dell'attrice. Si crea una vera e propria tensione (*Spannung*) tra il corpo dell'attrice e l'immagine e sembra quasi di poterla toccare. In questo caso a emergere dal corpo del film, oltre all'*artista* Bertini, ormai conosciuta dai più, è la *figura filmica*, ovvero l'attrice che si fa visione percepibile sia otticamente, sia apticamente<sup>109</sup>.

<sup>107</sup> Un prologo straordinario da questo punto di vista è quello di *Wo ist Coletti?* (Max Mack 1913 D) per il cui commento rimandiamo sempre a J. SCHWEINTZ, *Die rauchende...*, cit. Anche Abel Gance era solito affermare la sua non più fragile autorialità attraverso i prologhi.

<sup>108</sup> In *Alexandra* (Theo Frenkel 1922 NL) vediamo il regista che legge un copione, mentre gli attori sono segnalati soltanto in didascalia.

<sup>109</sup> Sulla differenza tra visione/immagine ottica e visione/immagine aptica cfr. V. SOBCHACK, *What My Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*, in V. SOBCHACK, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley 2004, pp. 53-84 e L.U. MARKS, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000. Sulla nascita, lo sviluppo e la poliedricità del concetto di aptico rimandiamo a A. PINOTTI, *Guardare o toccare? Un'incertezza herderiana*, in «Aisthesis», II, n. 1 (2009), pp. 177-191. L'aggettivo ritorna più volte nel corso del presente lavoro perché descrive alla perfezione, a nostro parere, uno degli aspetti più importanti della scoperta dell'attore negli anni Dieci.



Figg. III/5-6-7-8

Il corpo del film si mostra così scisso tra un corpo delle cose realista e un corpo cinematografico melodrammatico, eccessivo come quello della diva italiana. Il primo, lo sfondo, lungi dall'apparire inadatto, conferisce ancora più forza al personaggio protagonista e al dramma in generale. Di questo e di altri prologhi è da segnalare, in particolare, l'ambiguità del regime finzionale. Capita sovente, infatti, di trovarsi di fronte a un prologo che segna un graduale passaggio (o più passaggi) dall'interpellazione da parte dell'attore a un distacco dello sguardo dalla camera o viceversa. Questi fenomeni che potremmo chiamare di *dissolvenza finzionale* conferiscono ancor più al prologo visivo un forte aspetto liminare, fanno in modo insomma che sia l'interprete stesso molte volte a catturare dapprima lo spettatore con lo sguardo e in seguito ad accompagnarlo nel processo di creazione di un universo diegetico.

All'interprete sembra affidato il compito di mediare tra questo universo e lo spettatore: la dissolvenza finzionale di produzione della sua performance coincide con l'ingresso nella finzione *tout court*. È il caso di *Alexandra* (Curt A. Stark 1914 D) con Henny Porten come protagonista che appare nel prologo in un'inquadratura a mezza figura, in

costume, di profilo, appoggiata a un albero, con lo sguardo rivolto leggermente verso il basso (Fig. III/9). Ad un certo punto lo solleva e lentamente gira la testa, si sofferma con lo sguardo al limite dell'interpellazione e poco dopo guarda dritto nell'obiettivo, sempre con espressione malinconica (Fig. III/10). Alla fine distoglie di nuovo lo sguardo dall'obiettivo e abbassa il capo lentamente (Fig. III/11).



Figg. III/9-10-11. Coll. EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Ancor più interessante è il prologo di *Suzanne* (René Hervil-Louis Mercanton 1916 F) con Suzanne Grandais nei panni della protagonista. All'inizio del prologo vediamo il fogliame di un albero inquadrato a distanza ravvicinata, a un certo punto compare il viso dell'attrice che sembra accorgersi quasi per caso della macchina da presa, guarda in macchina, distoglie per un attimo lo sguardo, guarda di nuovo in macchina ammiccando impercettibilmente e, infine, s'immerge di nuovo nel fogliame (Figg. III/12-13-14).



Figg. III/12-13-14. Coll. EYE Filmmuseum, Amsterdam.

In questo prologo la parete di fogliame costituisce una vera e propria raffigurazione della funzione di soglia del prologo stesso e il gioco del trascinarsi dello spettatore nell'universo diegetico sembra essere ancora più esplicito<sup>110</sup>. Anche in questo caso, inoltre, la *figura*

<sup>110</sup> Sul significato dello sfondo nel piano emblematico e sul suo rapporto con il processo di diegetizzazione rimando ancora una volta a L. BELLOI, *Le regard...*, cit., pp. 306-311.

*filmica* sembra darsi a vedere in termini non solo ottici ma sinestetici. Anche quando il prologo si conclude con lo sguardo in macchina è comunque la tensione creata tra assenza e presenza di interpellazione a creare i presupposti per la cattura dello spettatore e la sua successiva iniziazione al mondo diegetico vero e proprio. In *Madame Tallien* (Enrico Guazzoni 1917 I), ad esempio, che oltretutto presenta un motivo decorativo ottenuto con un mascherino che incornicia Lyda Borelli<sup>111</sup>, la diva italiana passa dall'assenza di interpellazione all'interpellazione insistita, con oltretutto un passaggio che la raffigura nei panni della Nostra Signora del Termidoro, personaggio simbolico rappresentante la Dea Ragione, che compare alla fine del film (Figg. III/15-16-17)<sup>112</sup>. Differentemente decorata, ma rispondente a un principio estetico del tutto simile, è la presentazione dell'attore Ruggero Barni nei panni di Jean Guéry (Figg. III/18-19-20).



Figg. III/15-16-17-18-19-20

A emergere dai prologhi sono più aspetti dell'attorialità cinematografica. Permane in molte produzioni, infatti, l'esigenza di definire al meglio i personaggi, soprattutto nei film che presentano intrecci complessi o comunque, invece del protagonista unico, «raggruppamenti di

<sup>111</sup> Si tratta di un mascherino che incornicia l'attrice in una sorta di ghirlanda. Un effetto simile lo troviamo anche nel prologo di *Mod Lyset*. Tali effetti in generale non sono così rari all'epoca.

<sup>112</sup> Cfr. C. JANDELLI, *Le dive...*, cit., p. 120. Sono da segnalare anche i prologhi di *Fior di male* (Carminio Gallone 1915 I), che ritrae la diva con un cucciolo di leone, e di *Carnevalesca* (Amleto Palermi 1918 I) che presenta gli attori con alcuni costumi di scena della festa in maschera.

personaggi»<sup>113</sup>. È il caso, ad esempio, di *Salambò* (Domenico Gaido 1914 I), pellicola della Pasquali, che presenta la protagonista e altri tre personaggi colti nel loro costume di scena e in pose particolari. Nella copia americana distribuita dalla World Film Company, la protagonista appare in primissimo piano coperta con un velo nero che successivamente scopre per mostrare il proprio viso e interpellare con grande intensità il pubblico. In un secondo momento l'attrice distoglie lo sguardo dall'obbiettivo, in seguito vi ritorna e infine si ricopre con il velo (Figg. III/23-24-25-26)<sup>114</sup>.



Figg. III/23-24-25-26

Gli altri tre personaggi appaiono in figura intera. Questi prologhi servono a conferire ai personaggi tratti caratteristici e sono meno elaborati rispetto alla presentazione della protagonista Suzanne De Labroy e al relativo gioco riflessivo e ostentativo di sguardi e svelamenti. A emergere nella presentazione degli altri tre personaggi è Mario Guaita-Ausonia<sup>115</sup>, figura fondamentale del cinema «musclé» italiano<sup>116</sup>, fatto

<sup>113</sup> «Plurale Figurenkonstellationen». Riprendiamo questo termine da M. TRÖHLER, *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*, Schüren, Marburg 2007.

<sup>114</sup> Il velo, come la tenda, sembra rafforzare la funzione di soglia del prologo. La forza di questo primo piano, l'intensità dell'interpellazione e lo stesso velo sembrano connotare il personaggio di mistero, conferendogli sin dall'inizio, oltre a un'aura di sacralità, una psicologia più profonda rispetto agli altri eroi del dramma storico.

<sup>115</sup> L'attore, già interprete di Spartaco, è qui impegnato nel ruolo dello schiavo ribelle (Matho) che per amore della protagonista Salambò cesserà la rivolta contro Cartagine e addirittura la difenderà contro i romani che la assediano. Guaita-Ausonia posa fiero in costume a figura intera di fianco a un'enorme statua leonina. Lo sguardo in macchina non è continuo, quasi a dare l'idea di un'oscillazione tra personaggio e attore. Alla fine compie l'atto di indossare l'elmo e di gettarsi sulle spalle il mantello.

<sup>116</sup> M. DALL'ASTA, *Un cinéma musclé. Le surhomme dans le cinéma muet italien (1913-1926)*, Edition Yellow Now, Crisnée 1992. Cfr. anche T. SPÄTH, M. TRÖHLER, *Spartacus-Männermuskeln, Heldenbilder oder: Die Befreiung der Moral*, in T. LOCHMAN, T. SPÄTH, A. STÄHLI (a cura di), *Antike im Kino. Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms*, Skulpturhalle Basel, Basel, pp. 170-193.

di corpi eccessivi da ammirare attraverso uno sguardo aptico e nello stesso tempo dinamico. Aptico perché i corpi dei forzuti assomigliano a statuaria antica, dinamico perché nello stesso tempo sono corpi performanti, acrobatici, sportivi<sup>117</sup>.

Non solo divi, quindi. Oppure divi un po' particolari, ovvero quelli che abbiamo dichiarato rientrare nella categoria del personaggio-divo. Ci riferiamo ad esempio a *Fantômas*, i cui prologhi sono stati oggetto di analisi molto approfondite che sembrano confermare le nostre tesi. Lo stesso Livio Belloi vi dedica più pagine sottolineando come

La question de l'entrée en matière se pose avec beaucoup plus d'acuité encore dans une tout autre sphère du champ cinématographique, avec l'émergence progressive de grandes formes narratives, au premier rang desquelles figurent, évidemment, le film à épisodes et le serial<sup>118</sup>.

All'apertura della serie troviamo infatti ben quattro piani costituenti il prologo visivo, tutti dedicati all'attore protagonista (René Navarre) e al suo personaggio. Nel primo troviamo René Navarre senza trucco, senza costume e ciò che viene esibita è proprio l'istanza attoriale, l'attore in quanto artista. Nei tre piani successivi vediamo invece tre differenti personaggi, nessuno dei quali è propriamente Fantômas, bensì sue creature, suoi travestimenti. Il grande assente di questo prologo in serie è proprio lui, il personaggio protagonista, che però si definisce proprio in quanto attore diegetico, un trasformista alla Fregoli<sup>119</sup>, «un'icona della performance»<sup>120</sup>. Il paradosso è presto spiegato: Fantômas in quanto personaggio è il vero divo, ma è un divo *in absentia*. Fantômas riesce a ingannare la forza pubblica rappresentata da Juve, il personaggio del commissario, nemico giurato del protagonista, rappresentante della *ratio* borghese perdente nei confronti della *transformatio* anarcoide.

<sup>117</sup> Cfr. M. VERDONE (a cura di), *Il film atletico e acrobatico*, Università di Torino, Torino 1961.

<sup>118</sup> L. BELLOI, *Le regard...*, cit., p. 365.

<sup>119</sup> L'associazione tra *Fantômas* e Fregoli compare anche in *ivi*, p. 366. Lo studioso fa riferimento al genere del film a trasformazione fisionomica, variante del film a espressione facciale, come antesignano del prologo in serie. L'associazione tra Fregoli e il detective cinematografico della *seconde époque* ritorna anche in T. GUNNING, *Attractions, Detection, Disguise, Zigomar, Jasset, and the History of Film Genres*", in «Griffithiana», XVI, n. 47 (1993), pp. 124-128.

<sup>120</sup> «Eine Ikone der Performance» (I. MAURER QUEIPO, 'Fantômas'-eine Ikone der Performance?, in M. ERSTIC, G. SCHUHEN, T. SCHWAN [a cura di], *Avantgarde-Medien-Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Transcript, Bielefeld 2005, pp. 99-116).

Anche questi avrà spazio nei prologhi della serie ma soltanto nel secondo episodio, *Juve contre Fantômas* (Louis Feuillade 1913 F), in cui appare nelle vesti di Bréon<sup>121</sup>. In questo caso abbiamo un'attualizzazione di quella che Belloï definisce immagine-attrazione che diviene configurazione ostentativa, ovvero ostentazione del ruolo del performer in quanto attore<sup>122</sup>. Quello che i prologhi citati tematizzano è la «prise de rôle»<sup>123</sup>, uno dei grandi *topoi* della letteratura criminal-poliziesca che, oltretutto, contribuirà a rendere tanto popolare il genere sugli schermi di tutta Europa. Un prologo che pone lo spettatore al di sopra degli altri personaggi dal punto di vista del sapere e del vedere. Un prologo che è una sorta di indice cronologico degli eventi a seguire<sup>124</sup>. Secondo Tom Gunning, questo prologo avrebbe la funzione di rendere ancora più lineare il racconto, meno complesso, secondo la tradizione della letteratura popolare a cui si rifà<sup>125</sup>. Ma non solo: il prologo instaura un regime ludico<sup>126</sup> che è confermato dall'adattamento ulteriormente semplificato di Feuillade, adattamento tendente a eliminare gli elementi più intricati dell'intreccio<sup>127</sup>. Un regime che invita lo spettatore alla costruzione di un mondo, a diegetizzare, ma a farlo in maniera "leggera". La scarsità di intrighi, l'onniscienza, l'andamento lineare del racconto, il suo essere costantemente sotto gli occhi dello spettatore e non *off screen* servono per non ostruire il legame peculiare che lega insieme attore/personaggio e spettatore negli anni Dieci, un legame che è una *mise en présence* al presente puro o,

<sup>121</sup> A differenza di René Navarre che si trasforma nei personaggi creati da Fantômas e non in Fantômas stesso, Bréon si trasforma in Juve.

<sup>122</sup> Un'altra configurazione ostentativa la ritroviamo sempre nel primo episodio quando Gurn, il terzo personaggio impersonato da Fantômas, è catturato da Juve. Fantômas-Gurn, in contatto con Lady Beltham grazie alla complicità di una guardia carceraria, riesce a farsi sostituire in prigione da Valgrand, famoso attore teatrale che nel frattempo aveva deciso di interpretare sulle scene proprio Gurn: il personaggio-attore (cinematografico) ha la meglio su quello teatrale!

<sup>123</sup> L. BELLOÏ, *Le regard...*, cit., p. 368.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 369.

<sup>125</sup> A tal proposito segnaliamo il confronto tra incipit del romanzo e prologo del primo episodio operata dallo studioso in T. GUNNING, *The Intertextuality of Early Cinema. A Prologue to "Fantômas"*, in A. RAENGO, R. STAM (a cura di), *Companion to Literature and Film*, Blackwell Publishing, Oxford 2004, pp. 127-143.

<sup>126</sup> Riprendiamo questa espressione da H. SCHLÜPMANN, *An Alliance Between History and Theory*, in M. DALL'ASTA, V. DUCKETT, L. TRALLI (a cura di), *Researching Women in Silent Cinema. New Findings and Perspectives*, Dipartimento delle Arti - DAR, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Bologna 2013, pp. 13-26.

<sup>127</sup> Cfr. J. CHAMPREUX, *L'Année du maître de l'effroi*, in «1895», X, n. fuori serie (1993), pp. 244-263.

se vogliamo, a un presente che può al massimo proiettarsi nel futuro del racconto a venire, o della serie stessa<sup>128</sup>. Non è solo il caso di *Fantômas*, ma anche di altri adattamenti, infatti, come scrive lo stesso Gunning:

The narration in the 1910s from literary sources often unscrambled the events of the *syuzhet* and presented them in a chronologically linear fashion<sup>129</sup>.

Non è solo il caso degli adattamenti, aggiungiamo noi, ma anche dei racconti originali come quello di *Filibus* (Mario Roncoroni 1915 I), film italiano disprezzato da alcuni critici per l'implausibilità della trama<sup>130</sup>, che sembra rifarsi, almeno in parte, a *Fantômas*, di cui riprende le strategie di *mise en présence* del prologo<sup>131</sup>. Proprio nel prologo, infatti, abbiamo la presentazione di tutti gli attori nei panni del rispettivo personaggio e soprattutto la presentazione in *absentia* del personaggio protagonista. Ciò che vediamo, infatti, sono i tre personaggi "interpretati" dallo stesso *Filibus*, a sua volta interpretato dalla bella Cristina Ruspoli (Figg. III/25-26-27-28).

<sup>128</sup> Monica Dall'Asta parla di «esthétique de l'illustration» in riferimento al cinema degli anni Dieci in M. DALL'ASTA, *Le film à épisodes entre système primitif et système classique*, in J. GILI, M. LAGNY, M. MARIE, V. PINEL (a cura di), *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris 1995, pp. 249-259, p. 250. Cfr. anche M. DALL'ASTA (a cura di), *Fantômas. La vita plurale di un antieroe*, Il principe costante, Udine 2004.

<sup>129</sup> T. GUNNING, *Intertextuality...*, cit., p. 134. Si cfr. anche Y. TSIVIAN, *The Invisible Novelty. Film Adaptations in the 1910s*, in A. RAENGO, R. STAM (a cura di), *Companion to Literature and Film*, Blackwell Publishing, Oxford 2004, pp. 92-111. N. LEPLONGEON, *'Les Vampires' de Feuillade, une logique de transition*, in J. GILI, M. LAGNY, M. MARIE, V. PINEL (a cura di), *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris 1992, pp. 261-268.

<sup>130</sup> Cfr. V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1914, prima parte*, Nuova ERI, Torino 1993, pp. 190-193.

<sup>131</sup> Scrive un critico della rivista *Film*: «Gli attori fanno egregiamente quel che il *metteur en scène* ha voluto. La fotografia è ottima, ma non riesce purtroppo a salvare dal ridicolo *Filibus*. [...] Io non conosco l'autore di *Filibus*, ma mi permetto di dargli un consiglio amichevole: se non sa fare l'autore di cinematografico, smetta, ma per carità non vada a rubacchiare in certi capolavori polizieschi di scrittori francesi (quel famoso guanto di pelle di *Filibus* non è della banda di *Fantomas*?), non faccia di queste indelicate cose. Mi dispiace vedere l'autore di *Filibus* querelato per plagio letterario. E basta» (M. TRAVET, 1915, in *ibidem*).





Figg. III/25-26-27-28

Come in *Fantômas* abbiamo quindi un'ostentazione del personaggio in quanto attrice diegetica e, indirettamente, dell'attrice stessa che lo interpreta. Un film in cui il dispositivo ludico è orientato, più che al racconto, alla messa in rilievo delle azioni del personaggio protagonista e soprattutto del suo gioco, inteso come *play* o, per dirla alla tedesca, come *Spiel*. Interessante però leggere le critiche che dimostrano che, forse, il "gioco" degli autori si è spinto un po' troppo oltre. Scrive Gino Muré:

Conoscete 'Filibus'? Se no, vale lo stesso, se sì, me ne dispiace tanto. Perché, a quale scopo l'autore ha concepito questo strano personaggio? Perché ha voluto mettere su tante avventure, vi prevengo che sono tutte 'straordinarie', prive di nesso, se queste, dico avventure, non tendono ad una fine, non hanno una soluzione da poter almeno attirare la curiosità della platea? Si può paragonare ad un romanzo, cui sia stata strappata la fine<sup>132</sup>.

<sup>132</sup> G. MURÉ, 1916, in *ibidem*.

Come mostrano questo ultimo esempio e quelli precedenti, il prologo visivo della *seconde époque* svolge numerosi funzioni. Come hanno giustamente rimarcato Belloï e Schweinitz, il prologo serve a mettere in rilievo l'attore e talvolta la star, ma questa messa in rilievo avviene secondo strategie di volta in volta differenti che prendono in considerazione i diversi aspetti dell'attorialità che abbiamo elencato all'inizio di questo capitolo. Il prologo non serve solo per "mostrare" l'attore, ma conferisce molto spesso all'attore stesso l'incarico di far entrare lo spettatore nella finzione. Possiamo dire quindi che il prologo, ancor più del manifesto cinematografico, sancisce la centralità assoluta dell'attore nel processo di mediazione tra universo filmico e spettatore.

### 3. Limina (*parte II*): l'inizio del racconto e la morte in scena

#### 3.1. *Maciste alias Bartolomeo Pagano*

Con il prologo visivo, forma tutta particolare di peritesto cinematografico, ci siamo avvicinati ancora di più al racconto. In questo frangente ci occuperemo proprio dell'ingresso nell'universo diegetico. Per far questo abbiamo scelto di analizzare due sequenze di due film differenti che hanno a che fare con la nascita di un divo della *seconde époque*, ovvero Maciste, alias Bartolomeo Pagano, la personalità più rappresentativa di quel cinema dei forzuti che ha segnato la produzione degli anni Dieci<sup>133</sup>.

L'uomo forte al cinema, come abbiamo visto, è parte importante della cultura performativa della cinematografia-attrazione. Il cinema finzionale degli anni Dieci riprende indirettamente la grande popolarità di un Eugen Sandow e dei suoi epigoni, la componente attrazionale intrinseca in questi corpi, nonché l'efficacia delle loro performance presentazionali e le assorbe nei fragili universi diegetici dei film della *seconde époque*, un po' come avviene per il trasformismo alla Fregoli nelle forme del racconto criminal-poliziesco cinematografico. In questo periodo assistiamo di frequente all'utilizzo di alcune forme performative della cinematografia-attrazione non legate strettamente alla finzione<sup>134</sup>. Il forzuto è uno degli esempi più fulgidi di questo legame tra

<sup>133</sup> Sulla fortuna del forzuto nel cinema muto italiano cfr. V. MARTINELLI, M. QUARANOLO, *Maciste & Co. I giganti buoni del muto italiano*, Cinepopolare, Gemona del Friuli 1981.

<sup>134</sup> Pensiamo anche al tableau vivant richiamato in un film come *Il fiacre n. 13* (Alberto Capozzi - Gero Zambuto 1913 I) con l'attrice Elena Makowska, oppure *Die Sumpflume* (Viggo Larsen 1913 D) con Wanda Treumann.

cinematografia-attrazione e cinema della *seconde époque*. Non si tratta di permanenze o ritardi “attrazionali”, ma di sfruttamento e di “addomesticamento” dell’attrazione.

Secondo una tradizione il personaggio del forzuto fa il suo ingresso nel cinema italiano nel 1912, in un film d’incredibile successo come *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni 1912 I). Nel film tratto dal romanzo di Henryk Sienkiewicz, il forzuto in questione è Bruto Castellani che interpreta il personaggio positivo di Ursus. La trama è conosciuta: nell’antica Roma, ai tempi di Nerone, il soldato patrizio Vinicio ama la cristiana Licia, la quale è ambita anche da Nerone. Condotta al palazzo imperiale rischia di subire violenza da Vinicio, ma è tratta in salvo proprio dal cristiano Ursus, il suo schiavo possente, che la porta presso un confratello per allontanarla dai pericoli. Vinicio si pente del comportamento ignominioso e si converte al cristianesimo; il suo amore per Licia ottiene persino la benedizione dell’apostolo Pietro. In seguito, però, Nerone fa incendiare Roma con il solo scopo di trovare ispirazione poetica e, allorché il popolo si rivolta, accusa i cristiani di essere i responsabili della catastrofe. Licia e Ursus sono condannati a morte e portati nell’arena, ma sarà proprio quest’ultimo a salvarla di nuovo, affrontando a mani nude il toro sul quale è legata. Vinicio ottiene la liberazione di Licia e la folla riunitasi al circo insorge contro Nerone, il quale, vistosi ormai perduto, si fa pugnalar da uno schiavo. Sin dal primo film in cui compare il forzuto, egli è connotato positivamente. I forzuti nel cinema italiano, in particolare, ottengono le simpatie, non solo per la grande forza, ma anche per la limpidezza morale che è messa a confronto, solitamente, con altri personaggi corrotti, decadenti e molli. La carriera cinematografica di Bruto Castellani subisce da questo momento in avanti un’impennata. Più volte egli sarà interprete della figura del gigante buono, ma anche di ruoli differenti<sup>135</sup>.

L’anno dopo è la volta di Mario Guaita-Ausonia che ottiene successo internazionale a partire dal film *Spartaco* (Giovanni Enrico Vidali 1913 I)<sup>136</sup> della Pasquali, un successo confermato l’anno dopo, come abbiamo visto in precedenza, grazie al ruolo di Matho, lo schiavo ribelle protagonista di *Salambò*<sup>137</sup>. Marco Guaita-Ausonia è, come Sandow

<sup>135</sup> Lo ricordiamo almeno nel metacinematografico (e spassoso) *Una tragedia al cinematografo* (Cines 1913 I), in cui interpreta il direttore di una sala cinematografica.

<sup>136</sup> L’unica copia non completa a noi conosciuta, insieme allo studio di materiale pubblicitario hanno permesso a Maria Wyke di ricostruire la trama completa del film in *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History*, Routledge, New York 1997, p. 45.

<sup>137</sup> Tra i due titoli della filmografia dell’attore segnaliamo anche *La zia di Carlo* (Umberto Paradisi 1913 I), *Sui gradini del trono* (Ubaldo M. Del Colle 1913 I), *L’ultimo convegno* (Giovanni Enrico Vidali 1913 I).

all'inizio della carriera, atleta e attore del teatro di varietà, anche se la sua attività d'artista si esprime in maniera differente. Marco Ausonia, questo il nome d'arte, prima di iniziare la carriera come attore cinematografico è infatti uno dei componenti del trio di performer da cui deriva il suo nome d'arte cinematografico: il trio Ausonia (Fig. III/29)<sup>138</sup>.



Fig. III/29

Questa pubblicità rende nota la presenza del trio a Budapest e il suo ingaggio a partire dal 1911 per il territorio tedesco. Nell'annuncio apprendiamo anche che i tre artisti, a causa dei moltissimi impegni internazionali in Inghilterra, Francia, Italia e Russia non erano mai stati disponibili per i teatri di varietà tedeschi. Una delle specialità in cui si esibisce il trio è quella del *tableau vivant* di famosi dipinti e sculture antiche. Nel caso di Ausonia siamo di fronte all'addomesticamento di un'attrazione proveniente direttamente dal teatro varietà.

La conferma della popolarità del forzuto arriva anche da *Cabiria* (Pastrone 1914 I), il più grande successo della cinematografia italiana

<sup>138</sup> Si tratta di un ensemble di grande successo come testimonia l'annuncio in «Das Programm», 6 marzo 1910, n. 413. Ringraziamo Daniel Wiegand per la cortese segnalazione di questo e altri annunci presenti sulla rivista tedesca.

della *seconde époque*. Con *Cabiria* fa il suo ingresso il più popolare tra i forzuti e, come già detto, il successo strepitoso appare tanto inaspettato da costringere i produttori a cambiare strategie promozionali poco dopo le prime proiezioni<sup>139</sup>. Al momento del lancio della pellicola riscontriamo infatti una sfasatura, poi comunque corretta per la distribuzione estera, tra la *mise en présence* operata dalle forme paratestuali rispetto a quella operata dalla messa in scena<sup>140</sup>. Le ragioni di questa sfasatura potrebbero essere fatte risalire alle intenzioni di Pastrone, il cui scopo, secondo Claudio Camerini, sembrava quello di valorizzare esclusivamente il personaggio. L'interprete insomma sarebbe quasi ridotto a mero attante, secondo lo studioso italiano<sup>141</sup>. Un'utopia che non può che rimanere tale, soprattutto quando si ha che fare con un corpo e una personalità come quella di Bartolomeo Pagano. Il corpo di Pagano è infatti un «*corps en trop*»<sup>142</sup>, per citare Comolli, che non si lascia ridurre a mera rappresentazione, vi sfugge per sua natura. La valorizzazione del personaggio di Maciste, inoltre, attuata da Pastrone sia attraverso «il corpo della visione», sia attraverso «il corpo della narrazione»<sup>143</sup>, non può che restituirci anche l'interprete. Quest'ultimo, come ha scritto giustamente Cristina Jandelli, emerge proprio a partire dalla presentazione dei personaggi. Bartolomeo Pagano e Italia Almirante Manzini, in particolare, alla loro prima

<sup>139</sup> Per un'introduzione al film e una documentazione dei lavori di restauro rimandiamo soprattutto a S. ALOVISIO, A. BARBERA (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Il Castoro, Milano 2006.

<sup>140</sup> Scrive Fabio Pezzetti Tonion: «Quali sono le strategie di messa in scena e di rappresentazione di Maciste e in che misura il loro utilizzo e orientamento impone il personaggio, facendolo emergere prepotentemente dall'insieme delle visioni che compongono *Cabiria*? La questione è tanto più interessante se si riflette su un dato all'apparenza banale, capace però di mettere in luce una sfasatura tra il testo filmico e i suoi paratesti iconografici, in particolar modo quelli dedicati alla pubblicità. [...] benché Maciste compaia in numerose foto di scena (sempre in compagnia di altri personaggi e mai da solo, se non in due casi), sia invece del tutto assente dalla "galleria di ritratti" costituita dalle foto pubblicitarie degli attori. Un'assenza emblematica, in considerazione del ruolo di assoluto rilievo che il personaggio ha all'interno del film» (F. PEZZETTI TONION, *Corpo della visione, corpo della narrazione: Maciste in 'Cabiria'*, in S. ALOVISIO, A. BARBERA [a cura di], *op. cit.*, p. 141).

<sup>141</sup> C. CAMERINI, *La recitazione muta. Italia Almirante Manzini e il codice della diva*, in «Immagine», I. n. 1 (1981), *art. cit.*, pp. 13-14.

<sup>142</sup> J.-L. COMOLLI, *La fiction historique: un corps en trop*, in «Cahiers du cinéma», XXVII, n. 278 (1977), pp. 5-16. È necessario precisare che lo studioso francese fa riferimento al corpo dell'attore come elemento ingombrante rispetto alla rappresentazione di personaggi storici. Traggo questo riferimento da T. SPÄTH, M. TRÖHLER, *op. cit.*

<sup>143</sup> Cfr. F. PEZZETTI TONION, *art. cit.*

apparizione, che avviene comunque tutta all'interno del mondo diegetico, sfuggono dalla dimensione puramente attanziale a causa di una presenza corporea che va ben al di là delle rappresentazione ma, soprattutto, perché presentati in tutta la loro verticalità che è anche cifra stilistica del loro agire performativo<sup>144</sup>. In particolare è la presentazione di Maciste, collocata dopo il prologo narrativo in cui è illustrato il rapimento della piccola patrizia romana Cabiria, a situarsi in una zona liminare fondamentale. Un momento in cui si ha l'impressione di passare dall'antefatto allo svolgimento dei fatti veri e propri, al nucleo del dramma che ruota tutto attorno a Cabiria, Fulvio Axilla, Maciste e ai loro antagonisti<sup>145</sup>. Una soglia del racconto marcata a livello visivo, in cui a una didascalia che annuncia soprattutto Fulvio segue invece un'esibizione ostentata del corpo scultoreo di Maciste in piano ravvicinato rispetto a Fulvio stesso e a un informatore in profondità di campo. Un corpo comunque a figura intera, ripreso in tutta la sua verticalità, scultoreo, appunto. Bartolomeo Pagano è seminudo, una tunica copre interamente la parte bassa del corpo e soltanto una parte del torso. Il mento sollevato sembra preannunciare una delle tipiche pose mussoliniane<sup>146</sup>. La «magistrale tensione prossemica»<sup>147</sup> dell'attore ligure è rafforzata inoltre dalla serie di posture che offre al pubblico. Maciste è guardingo, si lascia guardare passivamente dallo spettatore, ma è anche portatore di uno sguardo attivo che apre alla dimensione del fuoricampo, deve controllare che nessun nemico si avvicini nel luogo dove sta avvenendo lo scambio di informazioni e questo dà la possibilità a Pagano dapprima di farsi inquadrare a braccia conserte nell'atto di scrutare l'orizzonte (Fig. III/30), in seguito, di esibire profilo destro (Fig. III/31) e sinistro (Fig. III/32).

<sup>144</sup> Camerini parla della recitazione di Italia Almirante Manzini definendola «verticale», in opposizione a quella «orizzontale» di Umberto Mozzato (Fulvio Axilla), più diffusa all'epoca, una recitazione, quella della Manzini «quasi priva di gesti, consegnata ai movimenti lenti dell'intera figura (florida, solenne, statuaria, fasciata dai panneggi della veste fino ai piedi), alla testa alta, alle braccia tenute prudentemente lungo i fianchi». La presentazione della Manzini avviene con un forte atto d'interpellazione nei confronti del pubblico che sembra ricalcare la forma del prologo visivo (C. CAMERINI, *La recitazione muta...*, cit., pp. 13-14).

<sup>145</sup> Sulla ricostruzione del cast di *Cabiria* cfr. M. GRIFO, *Alla ricerca del cast perduto. La troupe di 'Cabiria'*, in S. ALOVISIO, A. BARBERA (a cura di), *op. cit.*, pp. 110-126.

<sup>146</sup> Cfr. R. RENZI, *Il fascismo involontario e altri scritti*, Cappelli, Bologna 1975, pp. 139-140.

<sup>147</sup> C. JANDELLI, *'Per quanto immagini, sono riusciti a farsi amare come persone vere'. Attori, recitazione e personaggi in 'Cabiria'*, in S. ALOVISIO, A. BARBERA (a cura di), *op. cit.*, pp. 127-137, p. 133.



Figg. III/30-31-32-33

Questa prima parte dell'inquadratura sembra mostrare Pagano nel suo duplice aspetto scultoreo e performativo. Una forma dinamica nello spazio. L'inquadratura prosegue con l'attore che copre il protagonista in profondità di campo, esibendo nuove pose con il braccio destro disteso e il sinistro piegato, di profilo e frontalmente. Nell'ultima parte vediamo invece il sopraggiungere di Fulvio nei pressi di Maciste, uno spostamento che dà modo di verificare la differente impostazione performativa di Mozzato e di Pagano, la prima nervosa e gesticolante, anacronisticamente moderna, la seconda molto più concisa e solenne (Fig. III/33). Altre soluzioni di Pastrone a livello visivo imporranno il personaggio di Maciste su quello di Fulvio, ma sarà anche il racconto a determinarne la supremazia<sup>148</sup>.

Maciste è, come abbiamo detto, il gigante buono e il confronto con gli altri personaggi, come Bodastoret o Karthalo, rafforza questa connotazione positiva. Inoltre, il suo personaggio è votato all'azione, possiamo dire, anzi, che sia il vero motore dell'azione, anche se le sue

<sup>148</sup> Cfr. *ivi*, pp. 127-137.

imprese sono subordinate spesso a un ordine proveniente da Fulvio: Maciste salva più volte Cabiria, maltratta l'oste disonesto e delatore, evade di prigione attraverso le sbarre con la sola forza delle braccia, soltanto per citare alcuni esempi. In questo modo è il corpo di Pagano stesso che emerge ulteriormente dalla rappresentazione. Se è vero che Maciste risulta vincente sull'interprete, non è vero che questi scompare: il personaggio stesso di Maciste sembra non assorbire completamente l'atto della performance profilmica di Pagano, la sua energia e, soprattutto, il materiale di Bartolomeo Pagano, il suo corpo esorbitante. Il fascino di questo forzuto è giocato anche su questa tensione.

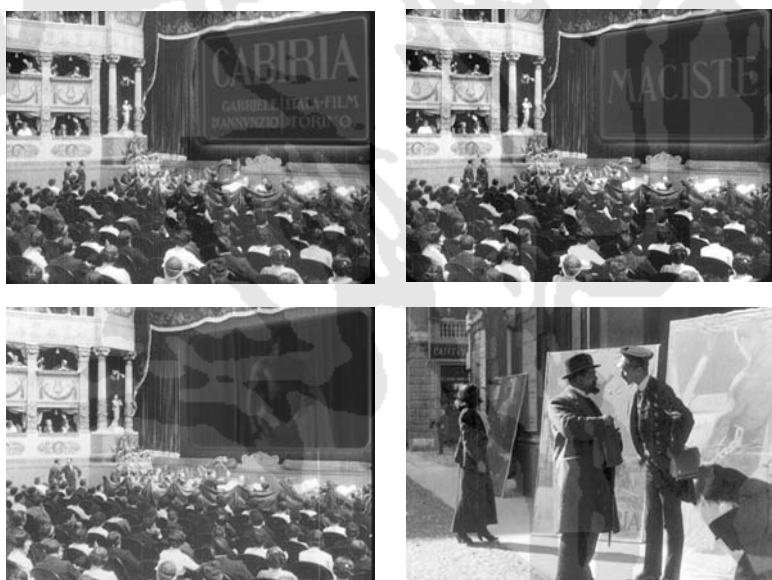
*Cabiria* crea quindi i presupposti per la nascita del personaggio-divo di Maciste, ma la vera fondazione del mito avviene attraverso un rito di passaggio. Infatti, se il film di Pastrone getta le basi per la popolarità di Maciste, sarà solo con il titolo successivo che la qualifica di divo sarà appropriata a tutti gli effetti. Il film in questione rivela sin dal titolo la centralità assoluta rivestita dall'eroe. Un anno dopo *Cabiria*, infatti, esce nelle sale italiane *Maciste* (Vincenzo Dénizot - Romano Luigi Borgnetto 1915 I), con Pastrone non più nel ruolo di regista, bensì in quello di supervisore, accompagnato al sostegno dei due registi, come sempre, da Segundo de Chomón nel ruolo di operatore e responsabile degli effetti speciali<sup>149</sup>. Il rito di passaggio in questione potrebbe essere considerato il film nel suo complesso, anche se in realtà la vera fondazione del culto avviene all'interno della cornice narrativa, in una sorta di prologo che metacinematograficamente intende rivelare l'uomo dietro il personaggio. Il gioco riflessivo non è così semplice e forse occorre rivelarne alcuni retroscena.

Una volta accertata la popolarità di Maciste/Pagano e aver modificato le strategie promozionali di *Cabiria*, Pastrone, da grande uomo di spettacolo quale è, non si lascia sfuggire l'occasione di sfruttare ulteriormente questo successo a favore della sua casa di produzione e decide di realizzare un film appositamente pensato per il gigante buono. Si trattava per Pastrone di emancipare il forzuto dalle angustie del peplum (tra le altre cose molto costoso se allestito con i dovuti crismi) e immergerlo nella contemporaneità per garantirgli, come poi effettivamente accadrà, lunga vita. Cosa non facile dopo aver presentato il personaggio nei panni di un numida di colore. Gli sceneggiatori dell'Italia, come mostrano documenti conservati al Museo Nazionale del Cinema di Torino, propendono per la scelta di farne un professore di cultura

<sup>149</sup> Il film è stato restaurato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino e dalla Cineteca di Bologna e pubblicato in DVD nel 2009.



fisica. Una scelta che è scartata a favore della rappresentazione di Maciste nei panni proprio di un attore dell'Itala film. In questo modo il cambio di razza, colore della pelle, epoca storica e collocazione geografica tra il Maciste di *Cabiria* e il nuovo Maciste appare più che giustificato. Una metamorfosi che viene presentata tutta nelle sequenze iniziali del film che si configurano in questa maniera come soglia intratestuale e soprattutto intertestuale, una soglia nel film e tra due film. In *Maciste* infatti troviamo la protagonista in difficoltà che è costretta a rifugiarsi nel cinema Excelsior di Torino in cui sta per avere inizio la proiezione di *Cabiria*<sup>150</sup>. In una sala di lusso che ricalca le caratteristiche del teatro all'italiana un'orchestra ha appena iniziato a suonare e sullo schermo vediamo il titolo di testa rosso che annuncia il film (Fig. III/34)<sup>151</sup>. Con la stessa grafica compare il nome di Maciste e subito dopo, curiosamente, un prologo visivo intradiegetico che ritrae Maciste sullo sfondo di un sipario teatrale (Figg. III/35-36).

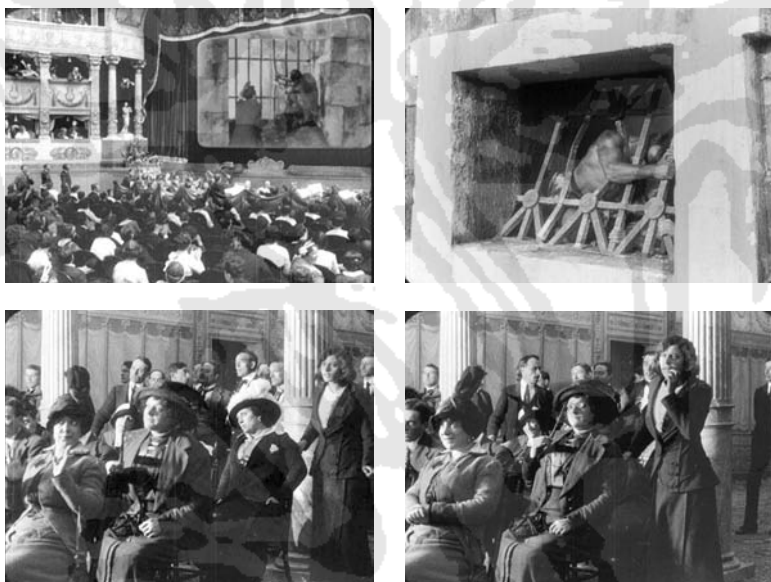


Figg. III/34-35-36-37

<sup>150</sup> Due didascalie comunicano che: «Nella via principale ove la giovinetta cerca scampo il cinema Excelsior richiama tuttavia qualche passante»; «Quella sera ancora, dopo infinite repliche il film "Cabiria" aveva riempito la sala».

<sup>151</sup> Sullo schermo compaiono anche i nomi di d'Annunzio e quello dell'Itala Film.

Uno stacco ci porta all'esterno del cinema, in cui campeggiano oltre a due comparse, anche tre enormi manifesti del film, tra cui uno in primo piano che ritrae Maciste di spalle (Fig. III/37)<sup>152</sup>. In questa scena vediamo la protagonista, interpretata da Clementina Gay, inseguita da alcuni malfattori, che trova rifugio nella sala cinematografica<sup>153</sup>. La protagonista, divenuta spettatrice, riesce a sfuggire ai malviventi ma è rapita dalla scena in cui Maciste è capace di rompere, con la sola forza delle braccia, le inferriate della prigione in cui è rinchiuso e ad evadere con Fulvio Axilla (Figg. III/38-39-40-41)<sup>154</sup>.



Figg. III/38-39-40-41

<sup>152</sup> Sui manifesti di *Cabiria* cfr. N. PACINI, *La promozione di 'Cabiria'. I manifesti e le brochure*, in S. ALOVISIO, A. BARBERA (a cura di), *op. cit.*, pp. 210-223.

<sup>153</sup> La sala cinematografica è qui luogo di salvezza e non ambiente di dubbia moralità o insicuro come nella rappresentazione di molti censori contemporanei.

<sup>154</sup> I film dei forzuti presentano molte scene in cui è messo in evidenza il lavoro fisico, la performance profilica dell'attore. Altri esempi li troviamo in *Spartaco* e nello stesso *Maciste*.

In queste sequenze iniziali, la protagonista in pericolo invoglia spettatori e spettatrici a un'identificazione con essa. La sua entrata nel cinema Excelsior crea un'omotopia tra schermo e sala cinematografica che sembra rafforzare ulteriormente i presupposti per un'identificazione secondaria da parte dello spettatore.

Dopo queste sequenze iniziali, il racconto si sposta negli stessi teatri dell'Itala di Torino. Un campo medio ci mostra il cortile antistante il capannone dei vari set brulicante di persone e con un'automobile in arrivo; una panoramica verso destra inquadra poi l'edificio in vetri con le grandi porte aperte che mostrano alcune scenografie. Con uno stacco siamo portati a ridosso delle porte e una carrellata ci accompagna letteralmente all'interno degli studi Italia dove le varie maestranze e gli artisti sono al lavoro. Una didascalia annuncia «l'aperitivo di Maciste» che non è altro che un sollevamento piuttosto estremo (Fig. III/42).

Un ulteriore stacco ci porta poi nel camerino di Maciste, all'entrata dell'eroe e alla successiva lettura della lettera inviategli dalla protagonista in fuga dai malviventi:

Ottobre 1915. Egregio Signore, una debole giovinetta perseguitata da potenti malfattori ha sognato nel salvatore di Cabiria il suo difensore. Sabato venturo alle 16 attenderà sul ponte vecchio, persuasa, se il coraggio e la bontà non furono soltanto una finzione scenica, d'incontrarvi Maciste.

Maciste decide di incontrare la ragazza e per farlo si reca prima nella lussuosa casa con tanto di domestici per vestirsi da «bonaccione»<sup>155</sup> e poi nel luogo dell'appuntamento: il rito di passaggio è compiuto. Lo spettatore reale è stato così accompagnato attraverso le vicende della protagonista a entrare nel quotidiano del personaggio-attore e, infine, a incontrarlo. Proprio lo svelamento del quotidiano di Maciste, professionale e non solo, è condizione per costruirne una *persona* divistica tutta interna al mondo finzionale. Una componente metacinemato-



Fig. III/42

<sup>155</sup> Maciste non è soltanto un personaggio-attore ma anche trasformista nella vita "reale". Si traveste da signore per bene e, successivamente, da vecchio ubriaccone. I piani della finzione si moltiplicano.

grafica, quella che connota il personaggio di Maciste, che rimarrà una costante anche nel prosieguo della serie e più in generale del macrogenere dei forzuti<sup>156</sup>.

Dietro tutto questo comunque rimane Bartolomeo Pagano, l'interprete, benché raramente citato<sup>157</sup>. *Maciste* e gli episodi successivi non nascondono infatti un'ampia dose di ironia nel rappresentare il personaggio<sup>158</sup>. Il personaggio-divo non offusca del tutto l'interprete, anche se il mito non è costruito su quest'ultimo. La performance fisica di Pagano è messa in rilievo anche dai paratesti, al di là della cornice finzionale. In questo senso potremmo dire che i film dei forzuti, pur non mettendo mai in discussione la finzione, talora promuovono una sottolettura di tipo presentazionale di alcuni momenti della performance complessa<sup>159</sup>.

Tornando al punto, comunque, possiamo dire che il rito di passaggio, oltre che fondazione culturale, è un invito rivolto allo spettatore all'abbattimento delle barriere che dividono gioco forza schermo e sala, una separazione avvertita negli stessi anni da Pirandello come fatale sia per l'attore che per il pubblico, causa di perdita dell'aura dell'interprete stesso. Non è l'unico esempio che potremmo citare<sup>160</sup>. Pirandello è un grande operatore culturale, oltre che sommo scrittore, ma non sembra riuscire a cogliere nel suo famoso romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* molti degli sforzi compiuti dal cinema a lui contemporaneo per far incontrare attore e spettatore. I prologhi non sono l'unico esempio. La perdita di presenza (reale) può infatti essere sostituita da un effetto di presenza efficace, da una *mise en présence* riflessiva, ostentata, che riesca ad avvicinare corpo cinematografico e

<sup>156</sup> Cfr. J. REICH, *The Metamorphosis of Maciste in Italian Silent Cinema* in «Film History», vol. XXV, n. 3 (2013), pp. 32-56.

<sup>157</sup> In *Maciste e il nipote d'America* (Eleuterio Rodolfi 1924 I), curiosamente, Maciste è titolare di un'azienda di *import-export* chiamata Bartolomeo Pagano.

<sup>158</sup> Cfr. J. REICH, *The Metamorphosis...*, cit.

<sup>159</sup> Cfr. *Kinema*, 18 settembre 1915, n. 37 (Fig. III/35).

<sup>160</sup> Pensiamo almeno al film metacinetografico *Zapatas Bande* (Urban Gad 1913 D), in cui Asta Nielsen interpreta l'attrice principale di una troupe che viene inviata in Italia per girare un *Zigeunerdrama* (un dramma gitano). Nello stesso momento in cui gli attori stanno per girare il film, un gruppo di reali banditi vestiti di tutto punto si aggira indisturbato nelle vicinanze. Saranno proprio gli attori ad essere scambiati per banditi. In questo film il personaggio di Elena («Die romantische Elena», secondo una didascalia) sembra impersonare, anche se indirettamente, la spettatrice. In una scena vediamo il personaggio di Asta Nielsen entrare nella camera di Elena attraverso una finestra – violare la sua sfera privata, tanto da farle vivere un sogno, secondo quanto indica la didascalia. Siamo di fronte a ciò che Metz definirebbe «una costruzione riflessiva», una forma di enunciazione enunciata che include anche l'attore.



Fig. III/43. In quest'altra pubblicità sulla rivista «Kinema» del 18 settembre 1915 è sottolineata la performance fisica (e presentazionale) dell'attore al di là della finzione.

corpo spettatoriale. In questo senso, negli anni Dieci, le strategie di costruzione della *persona* divistica in Europa sono sì frutto di una strategia promozionale di un'industria oramai matura, ma spesso sono anche operazioni estetiche che giocano sul superamento virtuale della soglia che separa schermo e mondo reale. Il divismo non si configura soltanto come valore aggiunto del prodotto cinematografico, ma anche come aspetto di quel dispositivo nascente che abbiamo definito come "ludico", che invita lo spettatore a diegetizzare ma a farlo al fine soprattutto di avvicinarsi, in maniera inedita rispetto alla cinematografia-attrazione, al corpo cinematografico.

### 3.2. *La morte in scena*

Nella ricerca delle molteplici tensioni che portano il corpo del film e le sue protesi durante la *seconde époque* a ostentare l'attore – ovvero a moltiplicare configurazioni ostentative che mettano in rilievo il corpo cinematografico nel suo essere macchina performante, trasformista, metamorfica, sintesi di rappresentato e rappresentante, spettacolo e motore di narrazione, oggetto d'identificazione o di proiezione da parte dello spettatore – non poteva mancare l'analisi dei paratesti

e quella delle soglie d'entrata dell'universo filmico, vere e proprie zone nevralgiche del testo dove sono concentrati sovente punti della sua decifrabilità e della sua esperibilità ultrasemiotica. Non può mancare però nemmeno un accenno a un altro tipo di soglia che chiude il film, benché non chiuda il rapporto tra spettatore e corpo cinematografico. Una soglia che oggi siamo abituati a pensare carica di informazioni relative alle maestranze coinvolte del film, ma che negli anni Dieci, in molti casi, coincide con la fine del racconto, con la chiusura repentina di quel flusso di vibrazioni visive (e anche sonore) che invitano lo spettatore a creare un universo diegetico. Anche in questo caso opteremo per il dettaglio, per il frammento, per un tassello che cerchi di comporre il mosaico dell'attore della *seconde époque* e della sua *mise en présence*. Il tassello in questione è quello della morte in scena. Un termine alquanto ambiguo, se il riferimento è cinematografico, che cessa però di esserlo quando prendiamo in considerazione il teatro. In molte culture teatrali, in particolar modo quella romantica e naturalista europee, la morte in scena è uno dei momenti forti del dramma e della tragedia, ovviamente, ma spesso anche un'occasione per l'attore di mettere in mostra le proprie doti mimiche e una personale scelta poetica<sup>161</sup>.

Anche nel cinema della *seconde époque*, in alcuni casi, la rappresentazione della morte ricalca le caratteristiche delle grandi agonie teatrali, ne è insomma una diretta filiazione. Un momento certo affascinante di molte pellicole del tempo, in cui emerge chiaramente la volontà di mettere in rilievo l'attore al lavoro; un lavoro non fisico, bensì drammatico ed espressivo, quindi di natura differente rispetto a quello dei forzuti. Siamo lontani dall'oscenità di cui parla Bazin<sup>162</sup>, in quanto il cinema in questo frangente riesce a mantenere la distanza rappresentativa che appartiene al teatro. Per questo forse non è inopportuno definire "morte in scena" la rappresentazione della morte al cinema che ricalca quella teatrale in quanto a dilatazione del tempo concesso all'attore per restituire gli effetti.

<sup>161</sup> L'attore Alamanno Morelli dedica ampio spazio alla resa della morte in scena nel suo famoso studio pedagogico intitolato *Note sull'arte drammatica rappresentativa* (1862) ora in A. MORELLI, *Note sull'arte drammatica rappresentativa. Manuale dell'artista drammatico. Prontuario delle pose sceniche*, a cura di Sandra Pietrini, Università degli Studi di Trento, Trento 2007.

<sup>162</sup> Il saggio è notoriamente *Mort tous les après-midi* pubblicato sulle colonne dei *Cahiers* nel 1946 e ripubblicato successivamente in A. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, Paris 1958 (trad. it. di A. APRÀ, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Roma 2008, pp. 27-32, 1° ed. it. 1973).

In *Die Verräterin*, per citare ancora il film apripista di molte delle analisi di questo capitolo, il momento della morte in scena appare alquanto significativo, prova estrema d'attrice all'estremità dell'esperienza testuale dello spettatore. Una morte funzionale alle necessità drammatiche del testo, se non moralizzante quantomeno sensazionalistica, ma anche fortemente simbolica: senza attrice non si ha più film. La morte dà modo ad Asta Nielsen di mettere in gioco il suo bagaglio recitativo teatrale e appare, rispetto al suo stile consueto, alquanto caricata. La scena è alquanto lunga e ci regala un picco performativo dell'attrice, un a solo «senza freni»<sup>163</sup>, con i capelli sciolti, segno del fluire impulsivo della passione, della perdita di ogni controllo e inibizione. In questo frangente vediamo l'attrice nell'atto estremo di coraggio, nel fremere della passione, nello spasimo dovuto alla ferita mortale e nel momento in cui perde completamente le forze e spirava. La recitazione in questo frangente eccede la rappresentazione. Siamo lontani da un finale molto più «alla Nielsen», alquanto minimalista, come quello di *Afgrunden*, segnato quasi dallo svuotamento emozionale del corpo dell'attrice che appare, dopo l'omicidio dell'amato, completamente privo di *élan vital*, avulso dalla realtà. Si tratta di un momento performativo eccezionale rispetto al consueto stile della Nielsen caratterizzato da un pittorialismo discreto, dal contenimento e dalla leggerezza del gesto. In questo frangente il *topos* della rappresentazione della morte ha la meglio sullo stile dell'attrice e la spinge all'effetto. Un *topos* che tornerà anche, ad esempio, nel film *Komödianten* (Urban Gad 1913 D), purtroppo perduto<sup>164</sup>, e in molti altri film della *seconde époque*<sup>165</sup>.

La tradizione della morte in scena segna alcune prove di importanti attori teatrali operanti nel contesto produttivo italiano, che nasce compromesso con l'arte teatrale a partire addirittura dal primo «vero» film del 1905. A giocare un ruolo di primo piano nell'ingaggio sistematico di interpreti del teatro di prosa è sicuramente l'influenza esercitata da parte della *Film d'art* e della SCAGL<sup>166</sup>. In particolare, sul modello

<sup>163</sup> Riprendiamo questa espressione da D. LAUWERT, *Divismo*, in «Cinegrafie», XI, n. 13 (2000), pp. 144-174.

<sup>164</sup> La reazione alla morte del figlio da parte dell'attrice è ricordata anche dal commentatore della rivista «Kinema» («Aus Zürcher Lichtspieltheatern», n. 23, 7 giugno 1913, p. 11).

<sup>165</sup> Sulla morte in scena nel contesto russo degli anni Dieci cfr. Y. TSIVIAN, *L'invisible...*, art. cit.

<sup>166</sup> Silvio Alovio ha dimostrato l'importanza della ricezione critica delle pellicole francesi in Italia come elemento fondante di una nuova consapevolezza legata all'attore cinematografico. Molte voci della pubblicistica del Belpaese, infatti, sottolineano con

della prima delle due case di produzione prenderà corpo, nel 1909, il progetto della Film d'Arte Italiana<sup>167</sup>. Da questo momento, grazie anche allo sdoganamento del cinema operato da alcune voci autorevoli in campo teatrale, l'ingaggio di interpreti del teatro di prosa che conta diventerà una prassi comune. Anzi, in un contesto produttivo come quello italiano, che in pochissimo tempo diviene protagonista della scena europea, l'attore teatrale sembra giocare un ruolo di primo piano<sup>168</sup>. È un processo segnato da più resistenze e conflitti rispetto a quello francese, non c'è dubbio, ma tutto sommato piuttosto veloce considerando la giovane età della cinematografia italiana<sup>169</sup>. Solo la FAI, tra il 1909 e il 1910, ingaggia Ferruccio Garavaglia, Cesare Dondini, Teresa Mariani, Dante Cappelli, Vittoria Lepanto, Giannina Chiantoni, Olga Giannini e, persino, Ermete Novelli<sup>170</sup>. Quest'ultimo è una delle personalità di maggior rilievo a operare tra Otto e Novecento, facente parte della cosiddetta generazione del "mattatore" – insieme a personalità del calibro di Eleonora Duse e Ermete Zacconi – nata come diretta filiazione di una generazione ancor più gloriosa, ovvero quella del Grande Attore, che segna la parte centrale dell'Ottocento<sup>171</sup>. Proprio a Ermete Novelli dobbiamo due delle più celebri interpretazioni shakespeariane italiane del muto: stiamo parlando di *Re Lear* (Gerolamo Lo Savio/Film d'arte Italiana 1910 I) e *Il mercante di Venezia* (Girolamo Lo Savio/Film d'arte Italiana 1910 I) accanto a Francesca Bertini, una delle future protagoniste del divismo italiano<sup>172</sup>.

Nel primo dei due film abbiamo la rappresentazione della morte da parte dell'attore. Morte che avviene dopo quella di Cordelia – che non

forza, oltre a una serie d'attributi di qualità di queste pellicole, soprattutto la presenza di attori teatrali di talento. In S. ALOVISIO, *Naissance d'une notion. La première réception du film d'art français en Italie*, in «1985», XXV, n. 56 (2008), pp. 205-223.

<sup>167</sup> Molte case di produzione italiana inseriscono nei loro cataloghi le serie artistiche sul modello francese. Cfr. pure S. ALOVISIO, *Naissance...*, cit., pp. 216-217.

<sup>168</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri sottolinea la filiazione teatrale dell'attore cinematografico italiano con queste parole: «carico di risfavillante tradizione, fu, anche sullo schermo, il migliore, perché unico al mondo, portò allo schermo la fantasia, la "tecnica dell'improvvisazione"» (E.F. PALMIERI, *Vecchio cinema italiano*, Zanetti, Venezia 1940, p. 130).

<sup>169</sup> Sui conflitti e le resistenze del contesto italiano cfr. S. ALOVISIO, *Naissance...*, cit., pp. 219-220.

<sup>170</sup> Cfr. D. GHERARDI, *La carriera...*, cit.

<sup>171</sup> A tal proposito rimandiamo almeno a G. PARDIERI, *Ermete Novelli*, Cappelli, Bologna 1965 e P.E. PERSIANI, *Ermete Novelli sublime giutto*, Edizioni Il Ponte Vecchio, Cesena 2002.

<sup>172</sup> Il personaggio di Cordelia sembra aderire perfettamente allo stile attorico di una Francesca Bertini già caratterizzata da assenza di affettazione.



vediamo perché ha luogo fuori campo secondo i dettami del testo shakespeariano – dopo che l'attore ha portato il corpo della Bertini nel piano ravvicinato dell'inquadratura per esprimere tutto il suo strazio<sup>173</sup>. Una morte in scena anticipata dal lungo vaneggiare del personaggio protagonista, a cui segue un mancamento reso piuttosto goffamente dall'attore.

Il film d'esordio con la FAI<sup>174</sup> è comunque *La morte civile* (Gerolamo Lo Savio 1910 I), cavallo di battaglia teatrale di Novelli, tratto dal famoso dramma di Giacometti, che risente fortemente del metraggio ridotto (250 metri), in quanto non permette all'attore uno sviluppo pieno della psicologia del protagonista. Tuttavia, la lunghezza della pellicola non gli impedisce di interpretare il lungo a solo recitativo che termina con la morte del protagonista.

In questo film Novelli interpreta Corrado, Olga Giannini Novelli veste i panni di Rosalia e Franco Liberati appare brevemente in quelli di Alonzo, il fratello della donna<sup>175</sup>. Si tratta di una versione che modifica il testo originale di Giacometti, in cui il protagonista si suicida prendendo del veleno<sup>176</sup>. In questa scena l'adattatore Ugo Falena, con ogni probabilità su indicazione di Novelli, riprende la scelta operata in teatro originariamente da Tommaso Salvini – scelta successivamente ripresa in teatro dallo stesso Novelli – di far morire il protagonista a causa di un malore per «evitare lo scontro di una morte anti-artistica e per non cadere nell'inverosimile»<sup>177</sup>. Si tratta di una scena tendente a un naturalismo che comunque non preclude la restituzione dell'effetto<sup>178</sup>. Ermete Novelli opta quindi, sia nel suo allestimento teatrale, sia in quello cine-

<sup>173</sup> Nella copia da noi visionata, pubblicata dal *British Film Institut*, la didascalia annuncia la morte del protagonista ma poi la veduta s'interrompe nel bel mezzo dello strazio di Lear.

<sup>174</sup> Il primo contatto con il cinema avviene grazie a Fregoli. Il risultato è la pellicola dal sapore ironico *Impressioni di Ermete Novelli: Ermete Novelli legge il giornali* (serie Fregoli n. 2, 1899) e quella *Ermete novelli in famiglia* (serie Fregoli n. 7, 1899) conservata alla Cineteca nazionale di Roma. Su Fregoli si rimanda a F. TABET, *La transparence du Fregoligraph en question*, in AA.VV. (a cura di), *Performing New Media 1890-1915*, John Libbey Publishing, New Barnet-Herts 2014, pp. 57-66.

<sup>175</sup> Cfr. F. LIBERATI, *20 anni di vita di palcoscenico*, Paolo Cremonese, Roma 1930, pp. 120-121 e O. GIANNINI NOVELLI, *La mia vita con Ermete Novelli*, Edizioni Theorema, Roma.

<sup>176</sup> Cfr. P. GIACOMETTI, *La morte civile*, Roma 1891, Perino, 1° ed. 1861.

<sup>177</sup> T. Salvini ora in V. PANDOLFI, *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari 1954. Si rimanda anche a F. PERRELLI, *Il corpo dilatato di Tommaso Salvini*, in E. BUONACCORSI (a cura di), *Salvini attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, Edizioni di Pagina, Bari 2011, pp. 185-204.

<sup>178</sup> Cfr. E. D'ANGELO, *Il paradosso del cliché*. Tesi di dottorato discussa all'università La Sapienza di Roma, Roma 2012, pp. 171-174.

matografico, per la scelta drammaturgica operata da Salvini anche se le intenzioni e i risultati saranno alquanto differenti<sup>179</sup>.

Come nota la critica del tempo, la «pellicola si svolge rapidamente»<sup>180</sup>, troppo rapidamente per un dramma come quello giacomettiano, giocato sulla complessa psicologia del protagonista e sul dramma della sua compagna, anch'essa vittima del conflitto creatosi tra l'ordinamento giuridico vigente, che la considerava libera dagli obblighi coniugali, e l'autorità ecclesiale, che non le permetteva di rifarsi una vita<sup>181</sup>. Una rapidità che porta alla rappresentazione di «un'azione scheletrica, aridissima, che appena appena ci dà una pallida idea del grande dramma»<sup>182</sup>, a «un affastellamento di movimenti e di personaggi, che l'arte avevano del tutto dimenticato»<sup>183</sup> e che porta Novelli in particolare a recitare attraverso un gesticolare «che manca di drammaticità, che non è sostenuto e che non sembra sentito»<sup>184</sup>. Siamo nel regime di messa in evidenza dell'azione pura (*handlungsbetont*)<sup>185</sup>. Il formato corto ancora egemone, sembra dirci l'attento commentatore, è assai dannoso per l'attore teatrale e, oltretutto, a Novelli è imputata una mancanza di studio approfondito del cosiddetto specifico cinematografico<sup>186</sup>. La morte in scena attira l'attenzione del recensore che nota con sguardo clinico come l'attore, dimenticandosi di essere davanti all'obiettivo, «che registra ogni più piccola mossa, [...] ha cercato per parecchi secondi, con la gamba destra, la posizione più comoda per poter cadere, morendo»<sup>187</sup>.

<sup>179</sup> Davide Gherardi definisce la performance teatrale di Novelli come grandguignolesca in D. GHERARDI, *La carriera...*, cit., pp. 291-293.

<sup>180</sup> EMMECI, «La Vita Cinematografica», n. 2 (1911), pubblicato parzialmente anche in A. BERNARDINI, V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1910*, Nuova ERI, Torino 1996, p. 269.

<sup>181</sup> Il conflitto nasce dal fatto che Rosalia non ha più obblighi giuridici nei confronti di Corrado in quanto quest'ultimo, condannato per l'omicidio del cognato, è privo di qualsiasi diritto civile.

<sup>182</sup> «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», n. 134 (1910). Pubblicato parzialmente anche in *ivi*, pp. 269-271.

<sup>183</sup> EMMECI in *ivi*, p. 269.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> Cfr. F. KESSLER, S. LENK, *Cinéma d'attraction...*, cit., pp. 195-202.

<sup>186</sup> A lui è contrapposto, dallo stesso critico, l'esempio positivo de *L'Assassinat du duc de Guise* (Le Film d'Art 1908 F) e di *Le Bargy*. Cfr. EMMECI, *La Vita Cinematografica*, Torino, n. 2, 30 gennaio 1911. Per Gherardi la critica del tempo nota una «discrepanza tra resa schermica ed azione fisica» del Novelli in GHERARDI, *op. cit.*, p. 285.

<sup>187</sup> EMMECI in A. BERNARDINI, V. MARTINELLI, *Il cinema muto... 1910*, p. 269. Il critico scrive inoltre: «ed ecco che l'effetto di una morte che sulla scena impressiona tanto, s'è perduto in cinematografia per quel lungo movimento della gamba destra, che ne fa veder troppo la preparazione, togliendo alla pellicola il momento emozionante» e, sempre

Un disvelamento della meccanica performativa più spicciola, del gesto funzionale alla resa dell'effetto, non può che risultare sgradevole in un momento di tale intensità drammatica, soprattutto se esposto alla lente cinica della macchina da presa. Tanto più se è uno degli attori – Ferruccio Garavaglia – a spingere il Novelli, seduto su una sedia, nel momento della caduta. Al di là delle qualità tecniche della performance ci sembra però utile rimarcare come nella tradizione teatrale italiana, soprattutto quella naturalista, la morte in scena dia modo di dispiegare effetti e di restituire una resa mimetica dei momenti che precedono il decesso. Attimi che sono caratterizzati da spasimi, singulti, riprese improvvise di vigore, abbandono della braccia, cadute, e, nel caso di Novelli, dall'esasperazione della tensione drammatica, soprattutto nel momento in cui è a colloquio con la figlia. La morte in scena portata sullo schermo crea una configurazione ostentativa, mette in evidenza l'attore al lavoro. È lo stesso attore, con la sua esperienza pregressa in teatro, con il suo materiale, che dilata lo spazio in cui esibire la sua tecnica, la sua maestria. Una messa in evidenza molto rischiosa visto che può rivelare elementi funzionali che infastidiscono spettatori come il commentatore sopracitato.

Il conflitto tra sintomatologia ed azioni drammatiche del protagonista sembra essere al centro della performance del mattatore, più che la resa naturalistica della scena. Non ce la sentiamo di azzardare paragoni con il Novelli attore di teatro, ma in questo frangente risultano calzanti le famose considerazioni di Silvio d'Amico, avversario di tutti gli eccessi dell'attore teatrale a lui coevo, che scorge nel mattatore lucchese i residui di una civiltà attorica in via d'estinzione, quella del comico dell'arte. Un attore capace in teatro di dare rilievo alla parola, più che al carattere, al frammento più che al dramma, capace di riprodurre, imitare, simulare, improvvisare con grande maestria senza tuttavia dare spessore semantico alla sua recitazione. Proprio questa caratteristica, però, rende interessante dal nostro punto di vista l'interpretazione della morte in scena. Accogliamo la critica di D'Amico ma la ribaltiamo a favore del Novelli<sup>188</sup>. Il progetto de *La morte*

nello stesso articolo, esprime considerazioni molto interessanti relativamente all'anonimato degli attori (siamo all'inizio del 1911): «Il pubblico dei cinematografi ha già più di un beniamino: per ora distingue l'attrice con gli occhioni espressivi dall'altra bionda e esile, o da quella fortemente passionale, veemente: ma presto s'impadronirà dei nomi delle artiste e degli artisti prediletti e, citandoli spesso, formerà attorno a loro una aureola di piccola celebrità, e le Case produttrici se li contenderanno a colpi di biglietti di banca».

<sup>188</sup> Sugli strali polemici contro il Grande Attore cfr. S. D'AMICO, *Il tramonto del Grande Attore*, Mondadori, Milano 1929.

civile può infatti considerarsi non riuscito da più punti di vista, lo stesso Novelli non appare impeccabile, ma riesce con grande impeto a mettersi in evidenza in quanto attore al lavoro – un tipo di attore certo particolare, istrione cangiante, sublime guitto<sup>189</sup> – al di là della rappresentazione e delle angustie del formato corto; un attore in cui personaggio e testo esistono ma sono ridotti quasi a strumento utile per dispiegare l'effetto e per tradurre fisiologicamente la tensione drammatica.

Prima dell'affermazione del lungometraggio è quindi l'attore teatrale, il Grande Attore, a richiedere implicitamente più spazio influenzando la sua stessa *mise en présence*. Questo film, o meglio la morte in scena di Novelli, segna come o forse più delle prime pellicole della *Film d'art* un passo importante, quantomeno dal punto di vista simbolico, verso la scoperta dell'attore in Italia, e apre la strada al divismo successivo, soprattutto quello declinato al femminile<sup>190</sup>. I confini del rullo sembrano andare piuttosto stretti all'attore di tradizione. La carriera del Novelli proseguirà e avrà a che fare con altre interpretazioni nei panni del padre nobile – *Michele Perrin* (Eleuterio Rodolfi 1913 I), *La gerla di papà Martin* (Eleuterio Rodolfi 1914 I), *Il più grande amore* (Enrico Novelli 1915 I) – ma con un formato a lui più consono. L'accoglienza della critica sarà infatti molto più benevola<sup>191</sup>.

Ermete Novelli è seguito di lì a poco nell'avventura cinematografica da un altro mattatore della scena italiana: Ermete Zacconi. Anche lui, come Ermete Novelli, nella sue prime prove cinematografiche, interpreterà la parte del padre nobile. Con *Padre* (Gino Zaccaria-Dante Testa 1912 I), *Lo scomparso* (Dante Testa 1913 I) e *L'emigrante* (Febo Mari 1915 I) siamo di fronte a una sorta di trilogia in cui Zacconi ripropone sempre lo stesso tipo del padre che si sacrifica per il bene della famiglia. Il secondo dei tre titoli è stato oggetto di un'analisi molto acuta del teatrologo Gerardo Guccini che ha ravvisato come, con questo film, Zacconi riuscisse a realizzare «uno spettacolo che traducesse in situazioni e immagini i valori della sua poetica naturalista», che consisteva nell'«individuare il quadro clinico e le condizioni psichiche del personaggio e di tradurre poi le conoscenze acquisite in somatizzazioni

<sup>189</sup> Quest'ultima definizione la riprendiamo da E. PERSIANI, *op. cit.*

<sup>190</sup> Sui rapporti tra protodivismo teatrale maschile e divismo femminile in Italia cfr. D. LOTTI, *Divismo maschile nel cinema muto italiano*, in «Agalma», XII (2011), n. 20-21, pp. 112-128.

<sup>191</sup> Cfr. V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. Prima parte, 1914*, Nuova ERI, Torino 1993, pp. 234-235 e V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1915, seconda parte*, Nuova ERI, Torino 1992, p. 133.

e sintomatologie cliniche esatte»<sup>192</sup>. Ne *Lo scomparso* sono proprio la rappresentazione della malattia<sup>193</sup> (un'infezione tubercolare molto grave) e del successivo avvelenamento, che porterà il protagonista alla morte, a far emergere la poetica zacconiana. La critica del tempo coglie questi aspetti e sottolinea proprio la grandezza della morte in scena:

Zacconi ormai può contare un altro trionfo per l'arte sua meravigliosa. L'impareggiabile interprete di personaggi patologici o che divengono tali in seguito a violente commozioni, ha avuto agio di segnare sullo schermo, indelebilmente, la sintomatologia dell'avvelenamento con la stricnina con tale precisione da far testo anche per i cultori delle scienze mediche. Ed è in questo avvelenamento che la film ha la sua massima ragion d'essere giacché tutta la trama converge a questo fine e l'imperizia dell'ideatore della film si è troppo preoccupata a mostrarlo con ingenua evidenza. [...] La maschera di Zacconi è unica. L'impressione che se ne riceve guardandola in tutte le sue contrazioni è semplicemente terribile. Peccato che il dramma è troppo misero per avere un finale di così vasta evidenza<sup>194</sup>.

La trama del film, secondo il critico, nonostante il formato lungo, sembra comunque congegnata per poter giungere al pezzo forte del repertorio zacconiano. Anzi, il dramma sembra costruito proprio attorno alla performance di Zacconi e gli altri interpreti sono recepiti, come accadeva spesso nel caso del mattatore, come "pertichini"<sup>195</sup>. A riprova della tendenza accentratrice di Zacconi sta il finale del film, che non è la morte in scena, qui soltanto soglia del racconto, bensì un epilogo che ritrae l'attore accomiarsi in frac davanti alla macchina da presa, vera soglia testuale. Un episodio che fa stizzire a Zurigo Karl Bleibtreu, censore di ogni vanità attoriale, che non sembra eccessivamente entusiasta del film in questione<sup>196</sup>. Ritornando sul tema della

<sup>192</sup> G. GUCCINI, *Il grande attore e la recitazione muta*, in R. RENZI, *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Cappelli, Bologna 1991, pp. 87-98, pp. 91-92.

<sup>193</sup> Sulla rappresentazione della malattia in Zacconi e in altri interpreti cfr. G. LIVIO, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989, pp. 83-89.

<sup>194</sup> KERABAN, *La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica*, n. 236 (1913), ora in A. BERNARDINI, V. MARTINELLI, *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1913, seconda parte*, Nuova ERI, Torino 1994, pp. 233-234.

<sup>195</sup> «I poveri artisti che debbono lavorare tra una convulsione e l'altra del morente fannone, pur essendo discreti, la figura di burattini mossi da un goffo burattinaio» (KERABAN in *ivi*, p. 234). La performance di altri attori non è percepita così negativamente dalla critica.

<sup>196</sup> K. BLEIBTREU, *Kino und Theater (fünfte Teil)*, «Kinema», III (1913), n. 18, p. 4. Nello stesso numero appare una critica molto positiva che pone l'accento sempre sulla malattia come strumento per mettere in mostra le doti mimiche («mimische Ausdruck-

morte, occorre rimarcare che Zacconi, qualche anno prima del suo esordio cinematografico, era già entrato in forte polemica su tale tema. Oggetto del contendere già nel 1895 è proprio *La morte civile*; nella fattispecie il tradimento alla fedeltà del testo da parte di Tommaso Salvini (e successivamente di Ermete Novelli). In realtà, come afferma Gigi Livio, il vero obiettivo di Zacconi non è tanto difendere l'integrità del testo di Giacometti, bensì la sua poetica d'attore positivista. Si passa da un naturalismo mediato da una decoro neoclassico, quello di Salvini, a un naturalismo di stampo scienziasta<sup>197</sup>. Il Corrado di Zacconi deve così morire non di crepacuore, ma di veleno, e l'attore sceglie proprio la stricnina<sup>198</sup>.

La rappresentazione della morte trova spazio nella manualistica dedicata all'attore di cinema di area italiana. I manuali d'attore dell'epoca del muto sono fonti molto particolari, da prendere talora con le pinze. A volte la loro lettura sembra disorientare se paragonata alla pratica

sfähigkeit») del mattatore italiano in E. LENHOFF, «Kinema», III (1913), n. 18, p. 4. Qualche settimana più tardi un altro commentatore dà un parere positivo rispetto alla performance di Zacconi, ma sembra molto critico rispetto alla scena della morte; addirittura si chiede se sia lecito rappresentare tali scene: «Die Muskelverzerrungen und Krampfstände des Vergifteten, die dem Publikum gezeigt werden, haben freilich mit Kunst so gut wie gar nichts mehr zu tun, und gerade die Kinoanhänger werden gerechtfertigte Bedenken hegen, ob die Popularisierung des Strychnintodes zu den Kulturaufgaben des Kino gezählt werden darf / Le deformazioni muscolari e gli spasmi dell'avvelenato, che sono mostrate al pubblico, non hanno però molto a che fare con l'arte e ora i sostenitori del cinema si chiederanno se la divulgazione della morte per stricnina potrà essere annoverata tra le missioni culturali del cinema» in anonimo, *Allgemeine Rundschau*, «Kinema», III, n. 21 (1913), p. 9. La poetica positivista del Zacconi ritornerà tre anni dopo nel film *Gli spettri* (A.G. Caldiera 1918 I) in cui l'attore interpreta Osvald, uno dei personaggi più "zacconiani" della drammaturgia moderna.

<sup>197</sup> Cfr. G. LIVIO, *op. cit.*, p. 92. La poetica positivista di Zacconi consiste nello studiare in maniera scientifica e nel voler rendere in maniera estremamente realista i sintomi della malattia. Il risultato è però estremamente espressionista. Su Zacconi rimandia anche a S. GERACI, *Scene dal 'laboratorio invisibile di Zacconi'*. *Prima e seconda parte*, in «Teatro e Storia», VIII, n. 1-2 (1993), pp. 67-90 e 279-306.

<sup>198</sup> Questa la descrizione della morte dell'attore da parte di Sabatino Lopez sul finire dell'Ottocento: «Ermete Zacconi è attore naturalista [...]. Qualcuno si occupa, fin troppo, di recitare *bene* e anche di recitare *bello*: lui si occupa esclusivamente di recitare *vero* e di recitar *forte*. Guardate un esempio nella Morte civile, Corrado ha da morir di veleno. E tra i veleni Zacconi ha scelto per Corrado la stricnina. Una volta che ha scelto è deciso. La sua morte ha da essere lunga e terribile, e lunga e terribile sarà. Anzi, nella verità più lunga e terribile che si possa [...] Una caduta, una bella caduta non gli piace perché non è vera; l'avvelenato per stricnina – egli ne ha visto uno – si contorce, si divincola, si intirizzisce, poi si aggruppa, cade avvolto siccome una serpe, ed egli si contorce, si divincola, s'intirizzisce, si aggruppa, cade avvolto come una serpe» in G. LIVIO, *op. cit.*, p. 92.

attorica coeva. Occorre chiedersi infatti in quale contesto istituzionale nasce il manuale in questione, nonché quale funzione svolge e a chi si rivolge<sup>199</sup>. Occorre anche porsi delle domande sull'attendibilità della fonte che si ha in mano. Nonostante queste premesse, i manuali destinati all'attore cinematografico riescono a rivelare, spesso meglio della teoria accreditata, una *doxa* (proto)teorica non sempre facilmente ricostruibile storicamente, nonché elementi fondamentali per analizzare aspetti tecnici della prassi attoriale<sup>200</sup>. In questi manuali, come dicevamo, la caduta e la rappresentazione della morte costituiscono momenti d'importanza capitale per l'attore. La presenza di istruzioni a riguardo dimostra quanto per una performance attoriale ripresa in continuità come quella della *seconde époque*, almeno in Italia, sia necessario curare aspetti tecnici impensabili per un attore del cinema classico: l'occhio impietoso della macchina da presa è sempre in agguato e a soccorrere l'attore interviene soltanto raramente il montaggio. Ma l'attenzione rivolta a tale topos performativo, attenzione che va ben oltre la *seconde époque*, rivela che il Grande Attore e con lui il teatro tutto è riuscito a imporre un pezzo forte del suo repertorio.

Paolo Azzurri dedica spazio al tema nella sua edizione del manuale del 1917, sottolineando soprattutto la difficoltà per l'attore di compiere delle cadute adeguate, realistiche, decorose e, soprattutto, in sicurezza. In tal senso egli distingue e descrive la maniera di cadere per avvelenamento, per arma da fuoco e per arma bianca<sup>201</sup>. Stessa cosa fanno Rino Galasso e Olindo Simonetti qualche anno dopo<sup>202</sup>. Ma è il manuale di Guerzoni, pubblicato nel 1928, a dedicare uno spazio straordinario sia al tema delle cadute, sia al tema della morte, distinguendo uno dall'altro<sup>203</sup>. Questo manuale si caratterizza per lo sguardo retrospettivo, per l'anacronismo intrinseco, quindi non deve trarre in inganno la data di

<sup>199</sup> È quello che fa Maria Paola Pierini confrontando due manuali di area statunitense in M.P. PIERINI, *Imparare a recitare per la macchina da presa. La manualistica americana degli anni Dieci*, in «Acting Archive Review», III, n. 6 (2013), pp. 94-116. Si cfr. anche il pionieristico C. JANDELLI, *La tecnica nella recitazione cinematografica. Il caso Paolo Azzurri*, in «Bianco & Nero», LXIV, n. 549 (2004), pp. 47-66.

<sup>200</sup> A tal proposito cfr. M. LENTO, 'Basta la mossa'..., cit.

<sup>201</sup> P. AZZURRI, *Come si possa diventare artisti cinematografici. Manuale teorico-pratico*, Scuola Cinematografica Azzurri, Firenze 1917, pp. 36-37. Si tratta dell'edizione aggiornata del manuale a puntate pubblicato sulla rivista *Teatro ed arte* nel 1915 come indicato in C. JANDELLI, *La tecnica...*, cit.

<sup>202</sup> Cfr. R. GALASSO, O. SIMONETTI, *Per diventare attori cinematografici. Manuale teorico-pratico per gli aspiranti dell'arte muta*, Paolo Fichera, Trieste 1923, pp. 139-140.

<sup>203</sup> G. GUERZONI, *Cine-scuola epistolare illustrata. Arte, industria, commercio cinematografico*, Edizioni della Cinegrafica, Milano 1928.

pubblicazione. Anzi, questa è la riprova del perdurare di una cultura attoriale appartenente alla *seconde époque* che riuscirà comunque in parte a resistere, almeno in Italia e con molta fatica, alla nuova temperie cinematografica degli anni Venti<sup>204</sup>. Guerzoni illustra le tecniche per effettuare cadute decorose in sicurezza di lato, in avanti, di spalle, da una seggiola<sup>205</sup>.



Figg. III/44-45-46. Illustrazioni che accompagnano gli esercizi sulle cadute del manuale di Guerzoni (1928) - Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

La parte più interessante è comunque quella relativa alle morti che dimostra il trasferimento del paradigma zacconiano d'impronta positivista dal teatro al cinema muto italiano. L'autore, infatti, descrive con dovizia di particolari e correda con appositi esercizi per l'aspirante attore le agonie che precedono la morte per consunzione (per tisi), per paralisi-cardiaca, per sincope e sfinimento, per avvelenamento, per avvelenamento con stricnina (come il Zacconi de *Lo scomparso*) con cu-raro e con acido arsenioso<sup>206</sup>.

<sup>204</sup> A tal proposito segnaliamo altri manuali d'epoca d'area italiana: G. SCOCCO, *L'arte silenziosa. L'espressione dei sentimenti portati al cinematografo*, Luzzati, Roma 1918 e B. BATTISTA, *Come si diventa artisti cinematografici*, Cine-Ars, Napoli 1931. Anche il manuale di Renzo Chiosso per sceneggiatori dà importanti indicazioni relative all'arte dell'attore in R. CHIOSSO, *Corso per formarsi autore cinematografico*, Scuole Riunite, Roma 1927.

<sup>205</sup> G. GUERZONI, *op. cit.*, pp. 609-621. Una testimonianza della difficoltà nell'effettuare le cadute ci è data da Franco Liberati che nelle sue memorie scrive: «Al sole luccicavano le taglienti lame di due pugnali, poi io cadevo, in mezzo ai commenti satirici dei riminesi [...]. Provammo due o tre volte la lotta, la rissa, la caduta, ma, dopo morto, io respiravo più forte di prima. E facevo l'effetto di quegli attori che, sul palcoscenico, dopo essere stati definitivamente ammazzati, si accomodano nella migliore posizione per aspettare la caduta del sipario» in F. LIBERATI, "Lettera a Ermete Novelli", 1918, in Q. GALLI (a cura di), *Un capocomico nell'Italia borghese: da lettere inedite di Ermete Novelli*, Fratelli Conte, Napoli 1979, pp. 36-37.

<sup>206</sup> G. GUERZONI, *op. cit.*, pp. 622-658.





Figg. III/47-48. Illustrazioni del capitolo intitolato *Morte per paralisi cardiaca* in Guerzoni (1928) - Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino.



Figg. III/49-50. Illustrazioni del capitolo intitolato *Morte per avvelenamento con stricnina* in Guerzoni (1928) - Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Il legame tra sintomatologia mortifera e dispiegamento degli effetti si trasferisce quindi dalla scena allo schermo all'inizio degli anni Dieci. L'attore teatrale porta al cinema una configurazione ostentativa che permette di esibire il corpo al lavoro, abilità drammatiche e una poetica performativa. Questa configurazione ostentativa viene poi codificata, normalizzata, quasi addomesticata dalla manualistica successiva. In un sol colpo, il teatro influenza così la pratica attoriale ma soprattutto la *mise en présence* del cinema italiano degli anni Dieci, creando degli spazi, delle possibilità di espressione attoriale che raramente si ripeteranno nelle epoche successive.

#### 4. *Il cinema della seconde époque e la performance nella performance*

Contesti, pretesti, paratesti, peritesti, zone liminari. Il corpo cinematografico comincia ad acquisire sempre maggiore visibilità raggiungendo una vera e propria sovraesposizione nel sociale. Il corpo cinematografico, infatti, comincia a uscire dall'anonimato, assurge a plusvalore estetico ed economico dell'opera filmica, egemonizza le pratiche discorsive relative al cinema, occupa spazi importanti dell'intrattenimento urbano. Il corpo cinematografico diviene principale mediatore tra corpo del film e corpo spettatoriale, accompagnando quest'ultimo nell'entrata e nell'uscita del mondo diegetico. Il corpo cinematografico, le sue capacità metamorfiche, simulatorie, mimiche, gestuali, si configurano sovente come il cuore dell'esperienza cinematografica stessa e l'attore emerge in quanto artista, come materiale, lavoro, figura cinematografica. Il corpo cinematografico è produttore di senso ma si offre soprattutto in quanto presenza, piacere, emozionalità e sensazione. È esorbitante, emerge sovente al di sopra della rappresentazione, nelle forme più disparate a cui abbiamo accennato e in quelle che stiamo per accennare. Nel nostro percorso abbiamo considerato, come abbiamo visto, la rappresentazione della morte. Non ci siamo soffermati tanto su di una fenomenologia performativa legata a questo momento spettacolare, quanto piuttosto sulla morte in scena come configurazione ostentativa in cui è possibile osservare l'attore al lavoro. Il nostro oggetto d'analisi principale, oltre alla Nielsen, è stato il mattatore teatrale italiano prelevato dalla serie culturale del teatro di prosa. Un prelievo che non avviene in maniera diretta, ma con alcune delle dinamiche di negoziazione tipiche dei rapporti tra cinema e teatro dell'epoca analizzate in varie forme dalla storiografia cosiddetta post-Vardac, storiografia alla quale in parte ci rifacciamo<sup>207</sup>. Proprio la morte in scena ci permette di introdurre una delle produzioni di punta più straordinarie della *seconde époque*, quantomeno nella nostra ottica di valorizzazione della componente attoriale, uno dei punti di riferimento più forti nelle nostre riflessioni, nonché, azzardiamo, produzione d'avanguardia del cinema europeo dell'epoca: il *diva film*.

<sup>207</sup> Per un'introduzione alla storiografia post-Vardac rimandiamo a quanto già indicato nella nostra premessa.

#### 4.1. *Il teatro*

Secondo una tradizione consolidata, il diva film ha inizio nel 1913 con *Ma l'amor mio non muore!* (Mario Caserini 1913 I), un'opera in cui Lyda Borelli si presenta al pubblico cinematografico come attrice teatrale di successo<sup>208</sup>. La trama è alquanto elaborata: nel granducato di Wallenstein il capo di Stato Maggiore è il colonnello Julius Holbein, padre di Elsa. Fingendo di corteggiare quest'ultima, la spia Moise Stahr sottrae dalla cassaforte i piani segreti delle fortificazioni del Granducato e scompare. Il colonnello, sospettato di tradimento, si toglie la vita, mentre la figlia Elsa viene condannata all'esilio dal granduca. Elsa, all'estero, diviene, dopo aver assunto l'eloquente nome di Diana Cadoleur, un'attrice di successo. Durante questo periodo, Diana incontra il principe Massimiliano, figlio del granduca, convalescente dopo una lunga malattia. I due immancabilmente si innamorano. Decidono, un giorno, di compiere un romantico viaggio in battello. Il caso fa sì che sullo stesso battello viaggi anche Stahr, la spia, che, respinto malamente da Elsa, scrive anonimamente al granduca della scomoda relazione che il figlio sta intrattenendo. I due protagonisti scoprono entrambi le reciproche identità e sono costretti a separarsi. Massimiliano decide, dopo tentennamenti, di non rinunciare all'amore di Elsa e si reca nel teatro in cui l'amata sta per esibirsi nella *Dame aux camélias*. Elsa, disperata, recitando il ruolo della protagonista, assume del veleno che la fa cadere riversa. Le sue ultime parole saranno quelle che danno il titolo al film.

La morte in scena è letteralmente una morte che avviene sul palco teatrale anche se il momento fatale sarà mostrato soltanto al pubblico cinematografico. Durante l'ultima scena del dramma, infatti, con un'inquadratura semisoggettiva che ricrea il punto di vista del principe Massimiliano, posizionato su di un palchetto all'italiana, vediamo Elsa che, dopo aver assunto il veleno, sta per spirare proprio nel momento in cui dovrebbe recitare la scena della morte di Marguerite. Un servo di scena si accorge che quello che sta accadendo sul palco teatrale ha poco a che fare con la finzione e fa chiudere il sipario. Massimiliano, che ripreso di spalle sembra anch'egli sospettare cosa stia accadendo, si affretta verso il palco. Fino a questo momento dispositivo teatrale e cinematografico sembravano praticamente coincidere. Il palchetto buio, il protagonista maschile ripreso di spalle e l'incorniciatura della protago-

<sup>208</sup> Il film è stato restaurato dal Museo del Cinema di Torino e dalla Cineteca di Bologna e pubblicato in DVD nel 2013.

nista ad opera dell'arco di proscenio sembravano riprodurre la sala, lo spettatore cinematografico e la superficie schermica. Da questo momento in poi la coincidenza tra i due dispositivi viene meno, così come l'identificazione diretta tra pubblico e personaggio maschile. La macchina da presa ci porta in uno spazio precluso alla rappresentazione teatrale, oltre il sipario chiuso, laddove sta per consumarsi un dramma riservato solo al pubblico cinematografico. Questa scena riassume bene, infatti, la dinamica intermediale della pellicola che si rifà in maniera esplicita al teatro ma, nello stesso tempo, ne rimarca la differenza. Sul palco teatrale ormai occultato alla vista del pubblico ha inizio la lunga sequenza, quasi due minuti, che vede la protagonista, all'inizio attorniata dal servo di scena e altri uomini, tenersi il petto seduta sul bracciolo di una sedia. All'arrivo di Massimiliano, i due rimangono soli e comincia così un vero e proprio a solo borelliano – con Mario Bonnard che le fa letteralmente da spalla – fatto di pose, contorcimenti, occhi strabuzzati, mani sulle tempie.

Uno dei crescendo performativi che ha fatto parlare di «cinema isterico» in rapporto alle dive italiane<sup>209</sup>. Il corpo borelliano risponde al veleno ora cercando sollievo nell'amplesso dell'amato, ora divincolandosi con veemenza e, infine, ritornando ancora tra le sue braccia per proferire le parole che danno il titolo alla pellicola: «ma l'amor mio non muore!». Un inserto in primo piano riprende il labiale dell'attrice, seguita da una caduta ancora a figura intera sul canapè, o meglio, da un lancio di Bonnard del corpo dell'attrice sul divano per preparare l'inquadratura finale in un primo piano sottolineato da un iris in cui l'attore stringe in un abbraccio il corpo disteso dell'attrice.

Il diva film è il genere devoto alla morte finale della protagonista, oppure allo svenimento o, talora, a una semplice caduta. Si tratta di un atto performativo che solitamente è al culmine di quella che Lauwert definisce come una «recitazione senza freni», senza più inibizioni<sup>210</sup>. La diva italiana muore in scena per poter rinascere di nuovo nei panni di una nuova creatura femminile, una *mater dolorosa*<sup>211</sup>, una donna

<sup>209</sup> «Le italiane mi sorprendono sempre, senza dubbio perché sono molto vicine a me. Il loro cinema è decisamente il più erotico [...] Con i film ispirati dalle opere letterarie o teatrali [...] si definiscono le principali caratteristiche del cinema italiano: lascivia, ricchezza, romanticismo isterico, passioni esacerbate», in A. KYROU, *Amour, érotisme et cinéma*, Le Terrain Vague, Paris 1957, pp. 28-29.

<sup>210</sup> D. LAUWERT, *op. cit.*

<sup>211</sup> Riprendiamo il termine da A. DALLE VACCHE, *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, University of Texas Press, Austin 2008.



Figg. III/ 51-52-53-54-55-56. La sequenza della morte in scena di Lyda Borelli.

devota all'amore impossibile<sup>212</sup>, *femme fatale*, *femme de nulle part*<sup>213</sup>, oppure nei panni di se stessa, di un'attrice, di una star o altro ancora. Lo svenimento, la semplice caduta a terra sono pure, come dicevamo, motivi di una performance giocata sovente sull'eccesso. Importante,

<sup>212</sup> F. MONTESANTI, *La parabola della Diva*, in «Bianco & Nero», XII, n. 7-8 (1952), pp. 55-72.

<sup>213</sup> Sulle tipologie femminili faccio riferimento a G. P. BRUNETTA, *Il cinema muto italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 91.

come mostrano i manuali pedagogici del tempo, è gestire al meglio le cadute, riuscire a liberare una quantità di energia notevole senza scomporre quel pittorialismo che caratterizza la recitazione della diva italiana. Questo tipo di attrice, infatti, più di altre categorie di interpreti, crea letteralmente l'immagine che abita. La sua recitazione si integra agli effetti di presenza, soprattutto quelli legati alla composizione dell'immagine<sup>214</sup>, riesce a influenzare il dispositivo di esibizione del corpo, un dispositivo che abbiamo definito come *mise en présence*. La morte in scena, in un modo o nell'altro, ci dice che la diva italiana è figlia del Grande Attore<sup>215</sup>. La pellicola diretta da Caserini nel suo complesso mostra però sul piano simbolico, ma anche su quello formale, che questa filiazione teatrale non è dell'ordine della ripetizione pedissequa di stilemi, ma negoziata e alla fin fine assai originale. La contaminazione mediale esibita dal *diva film* non è fine a se stessa ma serve per fare emergere l'attrice o l'attore.

Come in *Histoire d'un Pierrot* (Baldassare Negroni 1914 I), in cui Francesca Bertini veste i panni del protagonista maschile dell'omonima pantomima di Ferdinand Beissier, accanto a Leda Gys. Il critico Umberto Barbaro ha lodato la sobrietà scenografica del film e il vivace dinamismo nelle scene di esterni, nonché il tentativo di trasformare l'accompagnamento musicale in vero e proprio elemento cinematografico<sup>216</sup>. Con *Histoire d'un Pierrot* l'omologia cinema e pantomima sembra porre l'accento proprio «sugli aspetti descrittivi e rappresentativi della *performance* lasciando in secondo piano le componenti del racconto»<sup>217</sup>.

*Ma l'amor mio non muore* non significa solo contaminazione mediale ma anche performance nella performance. Sono molti i momenti nel film in cui Lyda Borelli si esibisce in quanto performer: nelle scene

<sup>214</sup> Sulla diva come arabesco e sul suo rapporto con la scenografia che abita si rimanda a A. CHIATTONE, *La dive muette*, in «La Revue du Cinéma», XVIII, n. 13 (1948), pp. 67-71 e M. LENTO, *Lyda Borelli - Lebende Arabeske. Ihr Schauspiel als Bildform im Divenfilm*, in J. SCHWEINITZ, D. WIEGAND (a cura di), *Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*, Schüren, Marburg 2016, pp. 53-82.

<sup>215</sup> Cfr. M. LENTO, *Spalle al pubblico. Lyda Borelli tra cinema e teatro* in «Bianco & Nero», LXXI, n. 568 (2011), pp. 109-116.

<sup>216</sup> U. BARBARO, *L'Histoire d'un Pierrot di Baldassare Negroni*, in L. AUTERA (a cura di), *Antologia di Bianco e Nero 1937-1943, IV, Quattro sceneggiature*, Bianco & nero, Roma 1964, pp. 698-715.

<sup>217</sup> E. MOSCONI, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Vita e Pensiero, Milano 2006, p. 29. Per una bibliografia relativa al rapporto tra cinema e pantomima in Italia e al relativo dibattito si rimanda a questo studio.

in cui suona il pianoforte, durante il provino e soprattutto quando recita in teatro. In questo ultimo caso sembra di vedere *Afgrunden* e i moltissimi film in cui la Nielsen interpreta un'attrice o, comunque, una performer. Sono momenti analizzati con grande acume da Heide Schlüpmann, che interpreta il motivo della performance nella performance nei film della Nielsen come il tentativo di marcare una differenza ben precisa tra medium teatrale e cinematografico. Una performance nella performance che talora può assumere i caratteri autotematici nel caso in cui è proprio l'attività di attrice cinematografica ad essere posta al centro della rappresentazione<sup>218</sup>.

Ancora più significativi, quantomeno per la nostra analisi, sono i momenti di performance nella performance in *Mariute* (Edoardo Benincenga 1918 I) e ne *L'illustre attrice Cicala Formica* (Lucio D'Ambra 1920 I), soltanto per citare due esempi. Nel primo dei due film, di certo una pellicola autopromozionale della diva e non priva di spunti ironici, vediamo Francesca Bertini nei panni di se stessa. Tutti i cliché dello stardom primordiale, che permangono nell'immaginario collettivo, sono mobilitati: la diva è Artista, votata alla lettura e allo studio<sup>219</sup>, creatura indisciplinata, va a letto tardi proprio per dedicarsi alle sue letture, arriva tardi sul set la mattina facendo aspettare tutti i compagni di lavoro, tiranneggia il set ma anche il regista, interpretato dal regista-attore Gustavo Serena. Al momento del film nel film la recitazione si fa più caricata, l'intento parodico sembra sotteso. La finzione è svelata attraverso la comunicazione dell'attrice con la troupe. Ma a un certo punto, in una pausa della lavorazione «un compagno d'arte, reduce dal fronte per una breve licenza, racconta le feroci sevizie che subiscono le popolazioni oppresse dall'invasore...», «impressionando la squisita artista»<sup>220</sup>. Il film nel film, con il suo giocare con la categoria della finzione, giustapposto a questa scena, serve proprio a far vedere la partecipazione della diva al dolore dei soldati al fronte. Al di là della (frivola) finzione, sembra dirci la Bertini, l'attrice, l'Artista, la diva soffre per la Patria, tanto più che Francesca Bertini s'impegnerà, come altre attrici, proprio a favore dei soldati<sup>221</sup>. Questo episodio sembra riprendere l'aneddotica teatrale, che racconta di attori e attrici turbati da eventi reali durante una loro performance e in questo senso

<sup>218</sup> Cfr. la filmografia completa in K. GRAMANN, H. SCHLÜPMANN (a cura di), *op. cit.*

<sup>219</sup> Il topos della diva lettrice lo ritroviamo in molte pellicole tra cui *Afgrunden* e *Malombra* (Carmine Gallone 1917 I).

<sup>220</sup> Citiamo i testi delle didascalie tratte dal film.

<sup>221</sup> Si cfr. a tal proposito C. JANDELLI, *Le dive...*, cit., pp. 73-74.

assume una valenza antropologica<sup>222</sup>. Aneddoti che sono anche delle implicite dichiarazioni di poetica, in questo caso di poetica emozionalista poiché questo film mostra un'attrice sensibile, empatica, antiderotiana, che sente ciò che interpreta. Tant'è che la protagonista stessa, dopo aver udito il racconto, sogna di rivivere le tragiche vicende e di immedesimarsi letteralmente nella contadina friulana Mariute.

Con *L'attrice Cicala Formica* (Lucio D'Ambra 1920 I) l'intento parodico si fa molto più marcato. A essere presi di mira sono il film storico in costume e soprattutto la diva italiana, che non sembra più godere dei fasti del recentissimo passato. Lia Formia interpreta un'aspirante attrice cinematografica che, dopo essere riuscita con molta fatica a girare un film in costume, scopre, durante la prima del suo film, che la sua performance è stata completamente rovinata da un proiezionista imbranato. Tutti gli attori risultano muoversi infatti rapidamente e al contrario, causando l'ilarità tra gli spettatori presenti e la fine della carriera dell'attrice. In questa pellicola assistiamo a una sorte di resa dei conti autoriale da parte di Lucio D'Ambra. *L'attrice Cicala Formica* non appartiene più al cinema della *seconde époque* ma ne offre uno sguardo retrospettivo e riflessivo molto interessante e ironico.

#### 4.2. Il circo

Il rapporto tra cinema e circo non è certo prerogativa degli anni Dieci, ma è in questo periodo che il film d'ambientazione circense sembra andare decisamente nella direzione di una diegetizzazione della fortissima componente attrazionale propria del circo e non soltanto di una ricreazione di una particolare atmosfera<sup>223</sup>. A partire almeno da *Afgrunden*<sup>224</sup>, la cinematografia danese contribuisce all'esplosione di popolarità di questo genere, anche in contesti quali la Germania e, in misura minore, Italia e Francia<sup>225</sup>. Alfred Lind, infatti, operatore del film di Urban Gad, gira come regista sette film circensi. In Danimarca, subito dopo *Afgrunden*, gira tre pellicole legate a questo tema: *De fire Djævle* (1911), *Den flyvende Cirkus* (1912) e *Bjørnetæmmeren* (1912); mentre qualche anno dopo va a girare in Italia *Il Jockey della morte* (1915) e

<sup>222</sup> Cfr. C. VICENTINI, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012.

<sup>223</sup> M. CHRISTEN, *Der Zirkusfilm. Exotismus, Konformität, Transgression*, Schüren, Marburg 2004, pp. 169-172.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> Sulla fortuna del genere cfr. U. GAD, *Der Film. Seine Mittel - seine Ziele*, Schuster & Loeffler, Berlin 1921, pp. 50-51, 1° ed. danese 1919.



*L'ultima rappresentazione di gala del circo Wolfson* (1916) e *Le Cirque de la mort* (1918) in Svizzera.

La filmografia a tema circense di Alfred Lind è sufficiente per dimostrare il legame del genere con la letteratura popolare dell'Ottocento<sup>226</sup>. Nel caso del circo, proprio la letteratura popolare appare ottimo veicolo per poter inglobare nell'ambito diegetico, oltre a una serie di ruoli tipici, anche molte tipologie performative proprie della cinematografia-attrazione:

Il circo ha a disposizione – rispetto ad altre istituzioni dello spettacolo di massa – un repertorio molto diversificato di pratiche performative e di offerta di ruoli. La sua riserva di personaggi comprende acrobati, trapezisti ed equilibristi, domatori, amazzoni, clowns, fenomeni da baraccone, stallieri, direttori e direttrici<sup>227</sup>.

Tipologie che potrebbero essere inglobate nell'universo diegetico anche attraverso la citazione di altre forme di spettacolo, quali il vaudeville o il varietà, ma che soltanto il circo riesce ad amalgamare al meglio con la rappresentazione del quotidiano e del lavoro, indissolubili rispetto alla realtà nomade e faticosa di questo ambiente. Il circo, inoltre, è di per sé un'arte che sembra aderire meglio, rispetto al varietà e al vaudeville, alla mancanza di parola e alla volontà della produzione cinematografica di superare il *cultural discount*, ovvero le barriere culturali nazionali e linguistiche che possono inficiare l'esportabilità del prodotto culturale<sup>228</sup>.

L'ambientazione circense diviene così una sorta di "palcoscenico diegetico" ove poter apprezzare le performance attoriali. Il film circense della *seconde époque* non è un cinema delle integrazioni narrative, bensì un cinema delle integrazioni attrazionali, in un contesto diegetico che, più che *Kosmos* narrativo, appare invece come «un palcoscenico per racconti»<sup>229</sup>.

<sup>226</sup> *De fire Djaevle* è un adattamento della popolare novella pubblicata in francese alla fine dell'Ottocento dall'autore danese Hermann Bang, ovvero *Les quatre diables: excentrisk Novelle* (1890) e in seguito ripubblicata in danese con il titolo *De fire Djaevle* (1895), mentre *Den flyvende Cirkus* cerca di rifarsi all'omonimo romanzo popolare di Carl Muusmann.

<sup>227</sup> «Der Zirkus verfügt – im Vergleich zu anderen Institutionen der modernen Massenunterhaltung – über ein hochgradig diversifiziertes Repertoire an performativen Routinen und Rollenangeboten. Zu seinem Figurenbestand gehören Akrobaten, Trapez- und Hochseilartisten, Dompteure, Schulleiterinnen, Clowns, Freaks, ein Stallmeister sowie wahlweise ein Direktor oder eine Direktorin» (M. CHRISTEN, *op. cit.*, p. 41).

<sup>228</sup> Sul concetto di *cultural discount* cfr. C. HOSKINS, M. ROLF, *Reasons for the U.S. Dominance of the International Trade in Television Programmes*, in «Media, Culture and Society», vol. X, n. 4 (1988), pp. 499-515.

<sup>229</sup> «Schauplatz von Geschichten» (M. CHRISTEN, *op. cit.*, p. 43).

L'universo diegetico precario del lungometraggio degli anni Dieci in Europa sembra essere fatto per essere abitato dall'attore con forme tutte peculiari che si distanziano da quelle "classiche".

Prendiamo ad esempio *Klovnen* (A.W. Sandberg 1917 D) e compariamolo con il suo *remake*, l'omonimo *Klovnen* (A.W. Sandberg 1926 D), ad opera dello stesso regista, per fare emergere la peculiarità delle configurazioni della *mise en présence* degli anni Dieci<sup>230</sup>. Tralasciando l'analisi dei paratesti ci portiamo subito alle soglie del testo filmico che ci dicono già molto del modo in cui l'attore e il personaggio sono presentati al pubblico. Il primo dei due film ci presenta infatti due canonici prologhi visivi in cui i due attori principali, Valdemar Psilander e Gudrun Houlberg, si mostrano al pubblico con i costumi che utilizzeranno in seguito per interpretare i loro numeri circensi. Il primo si presenta infatti con il costume di Pierrot. La seconda, invece, si mostra con il costume da cavallerizza che vedremo nella prima parte del film, quando la protagonista si esibirà in un'attrazione a cavallo. Ambedue guardano in macchina. Il primo sfiora inizialmente l'interpellazione, che diviene in pochissimi istanti più decisa, con un'espressione seria che gradualmente diventa un sorriso acceso (Figg. III/57-58). La Holdberg regala al pubblico sin da subito il suo sguardo e un sorriso radioso. L'interpellazione è interrotta nel mezzo dell'inquadratura in primo piano per poi essere ripresa alla fine. Questi prologhi appaiono superflui dal punto di vista informativo, in quanto i due attori e i rispettivi personaggi sono segnalati in precedenza da un cartello.

Nel film della seconda metà degli anni Venti una didascalia segnala che «The Bunding Circus, on tour through Northern France, trudges its slow way from place to place» e l'immagine d'apertura ci mostra in totale la piccola carovana di un circo composta da carrozze trainate da cavalli in una strada di campagna che avanza lentamente (Fig. III/59). L'immagine appare circondata da un iris sfumato. Compare un'altra didascalia in cui è scritto «A newer form of amusement – and one which travels more quickly» e poi vediamo un totale con un piccolo gruppo di persone impegnato in un pic nic, un'automobile e un grammofono (Fig. III/60).

La successiva didascalia introduce i personaggi: «Marcel Philipp, arbiter of fashion and most famous of Parisien artists in costume and Pierre Beaumont, his chief designer...». La didascalia in danese segnala anche i nomi degli attori, rispettivamente Robert Schmidt e Erik

<sup>230</sup> La versione del 1917 è disponibile online sul sito del Danske Filminstitut. La stessa istituzione ha pubblicato, nel 2006, un DVD della versione del 1926.



Figg. III/57-58



Figg. III/59-60

Bertner. La scena oltre al totale e alle didascalie è scomposta in altre tre inquadrature più ravvicinate. Nelle prime sequenze sembra stabilirsi un conflitto palese tra tradizione e modernità<sup>231</sup>. In seguito, ha inizio invece la presentazione dei personaggi che popolano la carovana del circo, tra cui i due protagonisti del film<sup>232</sup>. La presentazione, che avviene attraverso didascalie e un mezzo primo piano sottolineato da un iris, è qui completamente assorbita dalla diegesi.

<sup>231</sup> Il conflitto fra tradizione e modernità emerge dalla contrapposizione tra il circo e il gruppo di personaggi in automobile e dalla maniera in cui sono presentati. La carovana è introdotta infatti con un'inquadratura unica in totale. Il gruppo devoto alla modernità è presentato attraverso un montaggio più brioso. Le quattro inquadrature sono un totale, un campo medio, un piano americano del coprotagonista e, infine, di nuovo il campo medio con i quattro personaggi.

<sup>232</sup> Nell'ordine: il direttore del circo James Bunding (Maurice de Féraudy), sua figlia Daisy Bunding (Karina Bell), il clown Joe Higgins (Gösta Ekman), il protagonista, e, infine, la moglie del direttore Gracielle Bunding (Kate Fabian).

Questi due inizi marcano una differenza sostanziale tra i film presi in considerazione. Il primo si apre con i due attori posti al confine della diegesi, al di fuori, mentre nel secondo gli attori sono completamente immersi in un cosmo diegetico, nomi nelle didascalie a parte. Valdemar Psilander e Gudrun Houlberg, al contrario dei loro colleghi, sono i mediatori principali dell'entrata dello spettatore nella finzione, sono posti lì per accompagnarlo ma anche per ricordargli, con una sorta di effetto *imprinting*, che dietro le mentite spoglie del personaggio ci sono sempre loro. Ma non è solo l'inizio a marcare le differenze sostanziali tra le due pellicole, anche la costruzione dello spazio filmico coopera a differenziare gli effetti di presenza del corpo cinematografico. Non dobbiamo pensare a una completa contrapposizione, molte delle soluzioni formali operanti alla fine degli anni Dieci le ritroveremo anche in seguito. L'attore rimane ovviamente un elemento fondamentale nell'economia del film anche successivamente alla *seconde époque*. Tuttavia, durante gli anni Dieci, soprattutto in Europa, questa centralità non è data per acquisita e appare, appunto, ostentata. Oltretutto, il posizionamento dello spettatore rispetto alla rappresentazione e, quindi, in un certo qual modo all'attore, appare per molti aspetti differente.

In riferimento alla costruzione dello spazio filmico in *Cabiria*, ma collegando l'analisi al contesto produttivo europeo di punta, in un saggio seminale da questo punto di vista, Elena Dagrada, André Gaudreault e Tom Gunning hanno parlato di rappresentazione tridimensionale dello spazio in cui lo spettatore non ha diritto di accesso, ovvero di «spazialità tridimensionale “a circolarità limitata”, dove l'istanza spettatoriale è sì condotta vicino alla scena, ma non è mai, o quasi mai, posta *al suo centro*»<sup>233</sup> come avviene nello stesso periodo in alcuni film statunitensi. Questo mancato *centramento* dell'istanza spettatoriale, è importante ribadirlo, non è il segno di un ritardo, come certa storiografia ha ipotizzato, quanto piuttosto il risultato di una differente volontà culturale orientata a lavorare sul quadro, sul *tableau*, sulla relativa autarchia, piuttosto che sulla *mise en chaîne*. Storici e teorici dello stile parlano, infatti, di costruzione dello spazio in profondità, contrapponendola alla costruzione dello spazio filmico attraverso la sua segmentazione, tipica dello stile classico. Soltanto in pochi hanno però sottolineato il rapporto che intercorre tra questo modo di produzione e l'attore. Ben Brewster e Lea Jacobs, ad esempio, hanno scritto pagine fondamentali da questo punto di vista che non hanno solo avuto il

<sup>233</sup> E. DAGRADA, A. GAUDREULT, T. GUNNING, *art. cit.*, pp. 168-170.

merito di illuminare alcune delle caratteristiche comuni allo stile attoriale europeo dell'epoca, riunite sotto l'etichetta di pittorialismo, ma implicitamente anche i rapporti tra stile filmico e stile attoriale, anche se non hanno parlato esplicitamente di effetti di presenza o di *mise en présence*. *Mise en présence*, lo ricordiamo, che riguarda sia attore che spettatore. Quest'ultimo, come abbiamo visto, in questa configurazione spaziale specifica si troverebbe all'esterno della rappresentazione, in una posizione d'esteriorità rispetto a uno schermo impenetrabile, che mostra immagini che il suo sguardo può solo sfiorare<sup>234</sup>. *Klovnen*, film del 1917, presenta momenti di pura frontalità che effettivamente confermano l'analisi spaziale fatta per *Cabiria*. La prima parte ci mostra ad esempio una scena molto lunga (45''ca.), risolta con un'unica inquadratura, in cui i due protagonisti, il direttore del circo e la moglie, sono ripresi mentre sono a tavola. Sempre nella prima parte, nel camerino della protagonista, la stessa frontalità assume i caratteri di un vero e proprio confronto tra attore e spettatore. All'inizio vediamo la protagonista prepararsi per il suo numero davanti a uno specchio posto quasi perpendicolarmente rispetto all'obiettivo e infine girarsi verso di esso con una sigaretta accesa, interpellando lo spettatore (Fig. III/61).

Tempo filmico e tempo reale sembrano in ambedue i casi coincidere. Lo sguardo in macchina rafforza quel contatto tra attore e spettatore, stabilito in precedenza nel prologo visivo, proprio nel momento in cui l'interprete stessa, nei panni del suo personaggio, si sta apprestando a compiere la sua performance diegetica. Al non centramento dello spettatore, questa la nostra tesi, nel cinema della *seconde époque*, risponde però il tentativo di affidare all'interprete, anche al di là del personaggio, il compito (quasi esclusivo) di coinvolgere, di immergere, di attrarre lo spettatore nel corpo del film. Questo avviene in alcuni prologhi, negli episodi di messa in abisso della relazione attore/personaggio e spettatore, nell'esorbitanza dello spazio performativo concesso all'attore, nella riflessività stessa che caratterizza molti testi dell'epoca. La stessa scena del camerino è risolta assai diversamente nel film più tardo, con la macchina da presa posta leggermente dietro l'attrice, ripresa di fianco mentre si prepara aiutata dalla madre davanti allo specchio (Fig. III/62)<sup>235</sup>.

<sup>234</sup> *Ibidem*.

<sup>235</sup> Le scene successive che mostrano le attrazioni del circo nella prima versione sono anch'esse risolte rispettando una rigida frontalità. Lo stesso accade per alcuni tratti del film degli anni Venti, ma solo nella prima parte, ovvero nel momento in cui il regista, rappresentando i numeri del circo di provincia, vuole dare un'idea di passatismo, di tradizione, di povertà di questa formazione artistica.



Figg. III/61-62

In questo caso lo spettatore è completamente assorbito, centrato, nel mondo diegetico a livello percettivo e nello stesso tempo testimone apparentemente voyeuristico degli accadimenti.

Un'ulteriore differenza emerge nel momento più forte del film, quello in cui il protagonista si sta esibendo nella sua canzone del folle danzante («sein Lied vom tanzenden Toren»). Nel film del 1926, assieme a una scenografia molto sfarzosa, che riproduce un palco di un varietà (Fig. III/63), e numerose altre comparse (Figg. III/64-65), interviene anche un'elaborata scomposizione in più inquadrature della scena. Una scomposizione in cui il primo piano del protagonista, non perfettamente frontale, gioca un ruolo fondamentale ai fini drammatici e lirici, ma che non assume i caratteri quasi di un a parte diegetico propri dello stesso numero interpretato da Psilander (Fig. III/66).

Nel film del 1917, infatti, il numero è caratterizzato da una rigida frontalità, da un'interpellazione che sembra andare oltre le esigenze della rappresentazione<sup>236</sup>, da un'insistenza della macchina da presa sul protagonista e, soprattutto, da uno sfondo in tessuto, la tenda, che sembra separare Psilander, come accade in alcuni *emblematic shot* e prologhi visivi analizzati in precedenza, dall'universo diegetico (Figg. III/67-68).

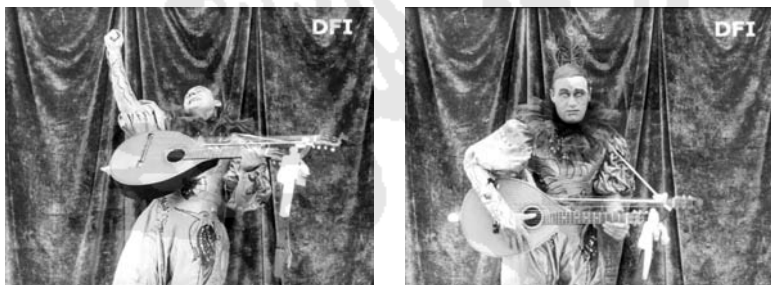
Non è tanto un a parte attrazionale quello in cui vediamo l'attore danese, ma più che altro una sorta di limbo diegetico nel momento più significativo del film, ovvero quello che riassume l'ascesa e la caduta del protagonista. In questo frangente a essere messe in risalto sono le qualità performative e la figura filmica di Psilander<sup>237</sup>. Riportare queste scene

<sup>236</sup> Anche nel film del 1927 il protagonista guarda nell'obiettivo ma, trattandosi di una scena sul palco, l'infrazione è allora concessa e fa parte della rappresentazione.

<sup>237</sup> Su questa scena cfr. anche G. HOLBERG, *Valdemar Psilander*, Verlag der Lichtbild-Bühne, Berlin 1918, pp. 54-56.



Figg. III/63-64-65-66



Figg. III/67-68

alla categoria di attrazione, leggerle come permanenze di un modo di rappresentazione primitivo, rischia di ridurre la progettualità del film.

La rigida frontalità si ripete nei momenti più intensi del dramma, nella seconda parte, quindi dopo la scoperta del tradimento, nelle scene ambientate nel camerino di Joe e in particolare nel salotto di casa dove avviene l'ultimo incontro prima dell'abbandono della donna.

Una frontalità a cui va aggiunta una dilatazione temporale della scena tale da bloccare in maniera assai significativa il racconto. Dilatazioni temporali che sono anch'esse una configurazione ostentativa. Come giustamente hanno sottolineato Brewster e Jacob, in questa scena la recitazione non opera per far evolvere l'azione quanto piuttosto per mantenere a lungo, assai a lungo, la situazione drammatica e, aggiungiamo noi, per dare modo agli attori di poter esprimere tutto il loro personale talento drammatico attraverso una successione di pose, quanto mai efficaci, sicuramente eleganti, e messe in successione attraverso modulazioni controllatissime<sup>238</sup>. Il cinema della *seconde époque* sembra essere tutto qui, nell'esaltazione, nell'ostentazione della componente attoriale, talora al di sopra del racconto stesso, oppure nell'utilizzo dell'attore come mediatore tra schermo e sala. Cosa che invece non accade, o accade in maniera differente, nel film successivo, che risolve la stessa scena in molto minor tempo, evitando la rigida frontalità e la continuità della ripresa, portando gli attori a un risultato performativo assai differente, fondato su di un minimalismo gestuale allo stesso modo affascinante ed efficace. Un attore che negli anni Venti non scompare di certo, ma sembra costituire un tutt'uno con il corpo del film.

### 5. Il ritratto dell'attore nel film della *seconde époque*

Un'ultima parola relativa ad alcuni degli effetti di presenza del corpo cinematografico tipici degli anni Dieci spetta alle configurazioni ostentative del corpo cinematografico che hanno a che fare con la categoria di *aura*. È indubbio che stiamo entrando in un terreno minato che rischia oltretutto di portarci troppo in là rispetto allo scopo che ci eravamo prefissati inizialmente. La poliedricità e talvolta l'inafferrabilità del termine inviterebbero a tenersi ben lontani dalla categoria resa celebre dagli scritti di Benjamin. Nonostante questo è stato difficile resistere al fascino euristico esercitato dalla categoria, soprattutto nel momento in cui si vengono a scoprire inaspettati intrecci tra le formulazioni benjaminiane e alcune ricorrenze della produzione della *seconde époque*. Si tratta di intrecci mediati dal testo più famoso di Pirandello dedicato al cinema, ovvero quei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* che costituiscono un vero e proprio serbatoio di spunti per comprendere la novità dell'attore per uno spettatore della *seconde époque*. Senza con-

<sup>238</sup> Cfr. B. BREWSTER, L. JACOBS, *Theatre to Cinema...*, cit.



tare poi che l'aura, nella sua formulazione più celebre datane da Benjamin, ha direttamente a che fare con la categoria di presenza<sup>239</sup>.

L'aura non è un'invenzione benjaminiana, ma un concetto circolante e piuttosto conosciuto ad inizio Novecento negli ambienti legati alle ricerche teosofiche, cosmologiche e spiritistiche, nel circolo letterario raccolto attorno a Stefan George, nonché termine chiave della tradizione ebraica cabalistica<sup>240</sup> – che Benjamin accoglie «per decostruirlo e per sostenere le sue teorie»<sup>241</sup>. Nonostante la sua immensa fortuna, come dicevamo, la categoria dell'aura appare contraddittoria negli stessi scritti del tedesco<sup>242</sup>. Anche all'interno del *Kunstwerk*, in cui troviamo la più evoluta riflessione attorno al concetto di aura, le contraddizioni non mancano. Incoerenze e problematicità che diventano dei pregi innegabili se consideriamo l'aura come strumento euristico di interpretazione dei fenomeni estetici in prospettiva storica e non come dispositivo analitico inflessibile e avulso da una qualsiasi contestualizzazione temporale. Non esiste l'aura ma condizioni storiche che la determinano più o meno consciamente e il cinema degli anni Dieci, impegnato in una strenua lotta per un riconoscimento all'interno del sistema delle arti, è certamente un terreno molto fertile dove verificare questo assunto. Soprattutto nel momento in cui Benjamin, come dicevamo, cita esplicitamente i *Quaderni* come punto di riferimento della sua argomentazione.

È noto che nel *Kunstwerk* Benjamin cita Pirandello e la sua opera nel momento in cui sostiene l'essenziale differenza tra attore teatrale e cinematografico. Il filosofo berlinese in questo frangente parla della macchina da presa e la definisce responsabile di non rispettare la prestazione dell'attore nella sua totalità e presenta quest'ultima come un processo sottoposto a una serie di test ottici. Egli inoltre fa accenno all'impossibilità, sempre dell'attore cinematografico, di esibirsi davanti al pubblico durante lo spettacolo e quindi di adeguare l'interpretazione in base alle reazioni di quest'ultimo durante la performance. Parla anche dell'immediata desimazione del pubblico stesso nei confronti dell'interprete che deve passare però attraverso l'identificazione primaria con la macchina da

<sup>239</sup> Per una definizione della categoria rimandiamo a J. FÜRNKAS, *Aura*, in M. OPPITZ, E. WIZISLA (a cura di), *Benjamins Begriffe. Bd. 1*, Suhrkamp, Frankfurt 2000, pp. 95-146.

<sup>240</sup> *Ibidem*.

<sup>241</sup> «um ihn [il termine] zu dekonstruieren und für seine Theorie zu 'retten'» (introduzione in U. J. BEIL, C. HERBERICH, M. SANDL (a cura di), *Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin*, Chronos, Zürich 2014, p. 4).

<sup>242</sup> J. FÜRNKAS, *op. cit.*, p. 103. Rimandiamo inoltre a M. Hansen, *Cinema and Experience...*, cit.

presa<sup>243</sup>. Pirandello, per Benjamin, pur partendo da una posizione critica nei confronti del cinematografo, avrebbe compreso che l'attore davanti alla macchina, per la prima volta, si trova nella situazione di dover agire con l'intera persona vivente ma rinunciando all'aura<sup>244</sup>. Una decadenza dell'aura a cui il cinema risponderebbe per il filosofo attraverso il culto del divo che sarebbe comunque ridotto alla magia fasulla propria del suo «carattere di merce»<sup>245</sup>. L'influenza dei *Quaderni* sul *Kunstwerk* sembra comunque andare oltre, anche se la critica non si è molto soffermata su questa seconda somiglianza.

In un passo dedicato alla pittura e successivo a quello in cui è contenuto il riferimento diretto all'opera pirandelliana, l'autore berlinese stabilisce un confronto tra pittore e operatore e li associa rispettivamente al mago e al chirurgo. Il mago come il pittore conserverebbe la distanza tra sé e il paziente riducendola, di poco, attraverso l'apposizione delle mani e, nello stesso tempo, accrescendola, di molto, attraverso la sua autorità; mentre il secondo ridurrebbe di molto la distanza dal paziente penetrando al suo interno e l'accrescerebbe di poco mediante la cautela con cui la mano si muove tra gli organi<sup>246</sup>. Lo stesso raffronto tra pittore e operatore, declinato in maniera assai differente, emerge nelle pagine del romanzo pirandelliano e ne amplia la portata teorica rispetto a quanto analizzato da Benjamin stesso. Pur non citando mai esplicitamente il termine, il romanzo pirandelliano problematizza, infatti, non soltanto la decadenza dell'aura relativamente all'interprete cinematografico, ma anche rispetto allo statuto dell'immagine fotografica che perderebbe definitivamente i poteri associati tradizionalmente alle immagini non riprodotte tecnicamente.

Il racconto è abbastanza noto e si svolge in prima persona ed è, come indica il titolo, il diario di Serafino Gubbio, operatore cinematografico di una casa di produzione cinematografica<sup>247</sup>. Altrove abbiamo

<sup>243</sup> W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk...*, cit.

<sup>244</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>245</sup> *Ibidem*.

<sup>246</sup> *Ivi*, pp. 35-37.

<sup>247</sup> Serafino Gubbio giunge a Roma in una notte di novembre e incontra l'amico Simone Pau che lo invita a recarsi presso l'ospizio di mendicizia dove anch'esso ha potuto trovare riparo. In questo luogo di miseria incontra un altro amico, Nicola Polacco, che, divenuto da poco direttore artistico della compagnia cinematografica Kosmograph, intende girare colà alcuni *dal vero* con la propria troupe. Grazie all'intercessione dell'amico, egli diventa operatore cinematografico e comincia la sua avventura alienante dietro la camera. Nella stessa troupe lavora la diva russa Varia Nestoroff che tiranneggia l'intero gruppo e rende impossibile il lavoro di Nicolò Polacco, quello che potremmo anche chiamare anacronisticamente il regista della compagnia. Varia Nestoroff ha un passato torbido

cercato di dimostrare come il protagonista si configuri come una sorta di parodia del *Künstler* romantico che abita il romanzo d'artista ottocentesco – rappresentato nei *Quaderni* da Giorgio Mirelli, personaggio minore morto suicida – e come la protagonista femminile Varia Nestoroff, il personaggio della diva cinematografica, costituisca invece un contraltare della modella dello stesso genere romanzesco – rappresentata da lei stessa prima dell'inizio della sua carriera cinematografica e durante la sua relazione d'amore con il pittore Giorgio Mirelli<sup>248</sup>. La coppia del romanzo Giorgio Mirelli-Varia Nestoroff/modella, quindi, si oppone alla coppia Serafino Gubbio-Varia Nestoroff/diva. La prima delle due darebbe vita all'immagine tradizionale custode dell'aura e del senso dell'arte, mentre la seconda a quell'immagine riproducibile tecnicamente che risulta infine degradata, sciatta, volgare e colpevole oltretutto, secondo l'autore, di inficiare la riuscita della finzione a causa della sua natura estremamente realistica. Un'immagine realistica, o per meglio dire, iperrealistica che perderebbe però, paradossalmente, quel potere di presentificazione proprio della sola immagine tradizionale<sup>249</sup>. Si tratta per lo scrittore di Girgenti di una condanna *tout court* dell'immagine fotografica (e cinematografica) dal punto di vista ontologico. La studiosa Stella Dagna parla addirittura, per quanto riguarda Pirandello, di «ossessione della

e poco chiaro e ha anch'essa avuto a che fare con l'impacciato Serafino. La donna era infatti la modella e l'amante di Giorgio Mirelli, un pittore con cui il protagonista aveva stretto amicizia dopo esserne stato ripetitore di latino e greco. Proprio Giorgio si era suicidato in seguito al tradimento dell'amante con il vacuo e mediocre attore Aldo Nuti, nonché fidanzato della sorella di Giorgio. Serafino nel suo resoconto riferisce soprattutto delle vicende della casa cinematografica Kosmograph, la quale sta girando un film in cui una scena prevede l'uccisione di una tigre in carne ed ossa. Ad interpretare la pericolosa parte del cacciatore che salva la protagonista interpretata dalla Nestoroff dovrebbe essere il prepotente Carlo Ferro, divenuto amante della diva, ma Aldo Nuti si fa cedere la parte. Il giorno delle riprese con la tigre, Aldo Nuti, che da quando è morto Giorgio non riesce a darsi pace, invece di mirare all'animale, spara e uccide la diva e si fa sbranare dalla tigre. Ad immortalare il tutto attraverso la macchina da presa, con la consueta impassibilità, è proprio Serafino, che per il grave shock rimarrà senza parole. Proprio da questo mutismo nascerà la scrittura del diario che dà forma ai *Quaderni*.

<sup>248</sup> M. LENTO, Luigi Pirandello 'Quaderni di Serafino Gubbio operatore' oder der vermeintliche Verfall der Aura am Anfang der Filmgeschichte, in U.J. BEIL, C. HERBERICH, M. SANDL (a cura di), *op. cit.*, pp. 389-411.

<sup>249</sup> Pirandello fa dire ad Aldo Nuti, in un dialogo con Serafino, di aver custodito la foto del padre morto prima che lui nascesse benché questa non le comunicasse più nulla. La rappresentazione fotografica, per Pirandello, non riesce a "riportare in vita" il referente. In L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino operatore*, a cura di Giovanni Mario Costanzo Macchia, Mondadori, Milano 1973, p. 725, 1° ed. it. 1916.

riproducibilità»<sup>250</sup> e critica il viscerale antimeccanicismo dell'autore siciliano. L'autore si ravvedrà ben presto, verrà, per utilizzare un termine di Umberto Eco, "integrato", ma nel momento in cui scrive il romanzo si trova, nei confronti della settima arte, dalla parte degli "apocalittici"<sup>251</sup>. Pirandello grazie al parallelo tra la storia di Giorgio Mirelli e Varia Nestoroff e quella tra Serafino Gubbio e Varia Nestoroff oppone a quella che potremmo definire un triade auratica (1) la sua parodia, il suo contraltare negativo (2):

- 1) PITTORE (GIORGIO MIRELLI) - MODELLO (VARIA NESTOROFF) - IMMAGINE TRADIZIONALE
- 2) SERAFINO GUBBIO (MACCHINA DA PRESA) - DIVA (VARIA NESTOROFF) - IMMAGINE CINEMATOGRAFICA<sup>252</sup>

I *Quaderni* sono l'esempio più fulgido di una formazione discorsiva dislocata relativa al cinema. Nel momento in cui la teoria cinematografica non è ancora istituzionalizzata, le idee circolanti rispetto al cinema si ritrovano in una pluralità di contesti, appaiono spesso prive di un disegno teorico "forte". Non per questo esse appaiono però sprovviste di interesse o valore. Le idee di Pirandello, comunque uno degli «operatori culturali»<sup>253</sup> più acuti del tempo, sono strettamente correlate con l'utilizzo di materiali letterari ben precisi – nella fattispecie il genere del romanzo d'artista – e non solo con le riflessioni inserite tra le pieghe della finzione e affidate al personaggio di Serafino.

Al di là dei limiti dell'impianto ideologico-estetico sotteso al romanzo sono però da lodare alcune intuizioni e, soprattutto, il riconoscimento precoce del cinema come forma di espressione fondamentale della modernità<sup>254</sup>. Ma ciò che tanta parte ha avuto nella nostra elaborazione di un sistema di analisi della performance mediata dalla tecnica è l'attenzione di Pirandello nei confronti del rapporto tra immagine cinematografica e rappresentazione del corpo umano. Focalizzando le sue attenzioni nei confronti di Varia Nestoroff, sempre attraverso la mediazione del punto di vista del personaggio protagonista, l'autore siciliano ha

<sup>250</sup> S. DAGNA, *Serafino o l'ossessione della riproducibilità*, in «Contemporanea», IV, n. 4 (2006), pp. 101-107.

<sup>251</sup> U. ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964.

<sup>252</sup> Cfr. sempre M. LENTO, *Luigi Pirandello...*, cit.

<sup>253</sup> Si veda l'introduzione di R. BARILLI, *La linea Svevo-Pirandello*, Mondadori, Milano 2003, 1° ed. 1972.

<sup>254</sup> Sull'utilizzo di un vocabolario cinematografico da parte di Pirandello cfr. S. RAFAELLI, *Il cinema nella lingua...*, cit.

potuto esprimere tutto lo sconcerto di fronte all'immagine cinematografica e, in particolare, alla perturbante novità dell'attore cinematografico. Ciò che lo disturba è l'effetto di presenza che l'immagine cinematografica ci restituisce dell'attore e della sua performance. Alcuni passi del testo sembrano confermarcelo<sup>255</sup>. Ma ancor più straordinario è il riscontro che i *Quaderni* trovano con la produzione coeva non tanto dal punto di vista ideologico – sarebbe alquanto paradossale – quanto piuttosto dal punto di vista tematico.

Durante le nostre ricerche, infatti, ci siamo accorti della plethora di titoli, in Italia ma non solo, che trattano il tema del ritratto nel film e del triangolo tra artista, modella(o) e opera d'arte. Senza aver assolutamente la volontà di ricostruire la fortuna (e la complessità) di un intero motivo<sup>256</sup>, intendiamo qui analizzare alcuni testi, che più di altri sembrano riflettere sul rapporto tra immagine cinematografica, corpo cinematografico ed effetto di presenza. In particolare ci siamo soffermati su alcuni titoli che sembrano far emergere più di altri alcuni dei tratti peculiari del cinema della *seconde époque*.

In particolare, è uno dei titoli della filmografia della Nielsen, quindi al di là dei confini italiani, ad apparire molto significativo se confrontato con i *Quaderni*, tanto da far sembrare il romanzo una risposta al film stesso. In questo film, infatti, alle critiche relative alla natura dell'immagine cinematografica e alla sua presunta povertà ontologica a confronto con quella pittorica, si sostituisce il processo opposto, ovvero l'esaltazione dell'immagine cinematografica e della sua capacità di restituirci tutto il fascino del corpo performante. Si tratta del film dal titolo *Die Sünden der Väter* uscito nelle sale il 28 febbraio 1912. Protagonista di questo film è Hanna che lavora come modella per un pittore, di cui è anche innamorata. Al ritorno da un soggiorno di lavoro, l'artista abbandona la modella per fidanzarsi con la figlia del suo vecchio professore, di cui Hanna era stata domestica. La donna disperata cade in preda all'alcool e alla depravazione. L'artista intanto alla ricerca di un soggetto adatto per rappresentare la «miseria dei senza speranza» recluta di nuovo la donna, nel frattempo divenuta irriconsolabile, in qualità di modella. Il lavoro riporta Hanna alla tranquillità,

<sup>255</sup> Per questo e altri aspetti rimandiamo al quinto capitolo.

<sup>256</sup> Per il contesto italiano rimandiamo alla filmografia contenuta in R. CENSI, *Le formule del pathos. Sulla nascita della diva. Una genealogia*, Cattedrale, Ancona 2008. Tutti questi film hanno a che fare con «l'effetto pigmalione» analizzato con grande maestria in V. STOICHITA, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, il Saggiatore, Milano 2006.

una condizione che la spinge a fidanzarsi con un altro uomo e, soprattutto, a perdere quell'aria di perdizione che la contraddistingueva. Tutto ciò rischia di rovinare il progetto artistico e allora il pittore decide di sedurre Hanna dopo averle fatto bere ancora dell'alcool. La modella cade nuovamente nella depravazione e così il pittore può portare a termine il suo ritratto e, dopo averlo completato, mostrarlo al professore e alla figlia. Hanna, però, rivela ai due quale meschinità si celi dietro al capolavoro e, in un impeto di rabbia, distrugge la tela. Come ha mostrato assai bene un'analisi di Frank Kessler, questa opera, incentrata quasi esclusivamente sulla presenza e sull'abilità performativa della Nielsen, si configura come lo spettacolo dell'attrice al lavoro, uno spettacolo che soltanto l'immagine in movimento riesce a rendere<sup>257</sup>. Lo studioso tedesco ha analizzato in dettaglio il confronto che il film costruisce tra il ritratto e il corpo vivo della modella istituendo, nello stesso tempo, un paragone implicito tra l'immagine pittorica e quella cinematografica.

Contrariamente a quanto avviene per i *Quaderni* è il ritratto che rappresenta ora il polo negativo rispetto all'immagine fotografica. *Die Sünden der Väter* contraddice la critica che Pirandello muove al cinema. In questo caso lo spettatore non si trova più a entrare «in quei musei di statue viventi di cera, vestite e dipinte» in cui «non si prova altro che la sorpresa (che qui può essere anche ribrezzo) del movimento, dove non è possibile l'illusione di una realtà materiale»<sup>258</sup>, si tratta per lui, al contrario, di constatare la superiorità dell'immagine cinematografica nel saper cogliere gli aspetti del reale, la fisionomia dell'attore e, ovviamente, il suo potere mimetico e metamorfico (Fig. III/69)<sup>259</sup>. La presenza del ritratto riduce quella distanza tra attore e spettatore di cui parla Pirandello, mette in rilievo la capacità del cinema di costituirsi come medium di un'esperienza nuova e intensa del corpo performante<sup>260</sup>.

Una superiorità epistemologica che costringerà l'arte tradizionale a cercare nuove strade e vedrà il cinema giocare, da questo momento in avanti, lungo tutto il Novecento, un ruolo da protagonista nel panorama delle arti. Il film della Nielsen, occorre dirlo, rappresenta uno dei

<sup>257</sup> F. KESSLER, *Le Portrat-repère*, in «Iris», X, n. 4-5 (1992), pp. 55-66.

<sup>258</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *op. cit.*

<sup>259</sup> L'immagine tratta da *Die Sünden der Väter* è stata pubblicata originariamente in H. SCHLÜPMANN, *Unheimlichkeit...*, cit., p. 105.

<sup>260</sup> Sul cinema come medium capace di rinnovare le forme dell'esperienza in Benjamin cfr. M. HANSEN, *Benjamin...*, cit., p. 205. Miriam Hansen mette in luce nel suo studio proprio la contraddittorietà di Benjamin nel definire l'aura e il rapporto tra cinema ed esperienza.



Fig. III/69

casi in cui la riflessività implicita del testo raggiunge livelli impensabili per altri titoli da noi passati in rassegna. Non vogliamo spingere troppo in là la nostra analisi, ma se paragoniamo *Die Sünden der Väter* con i *Quaderni*, in relazione al testo benjaminiano, sembra che la pellicola punti a ridefinire il concetto stesso di aura, ora non più caratterizzato da una dialettica tra vicinanza e distanza, presenza e assenza, ma da valori in via di definizione legati alla capacità del mezzo di restituire, con un grado di realismo inaudito, tutte le sfumature del corpo performante, mimetico, metamorfico.

La presenza del ritratto dell'attore nel film è piuttosto diffusa. Lo ritroviamo nella stessa filmografia dell'attrice danese<sup>261</sup>, oppure in altri titoli della produzione tedesca come ad esempio *Regina* (Emil Albes 1916 D), con l'omonima protagonista interpretata da Nelly Lagarst, oppure in *Die Statue* (Ernst Reicher 1913 D), in cui il confronto tra

<sup>261</sup> Per gli altri titoli della filmografia rimandiamo a K. GRAMANN, H. SCHLÜPMANN (a cura di), *op. cit.*

l'attrice (Eva Speyer-Stöckel) e la scultura che la riproduce appare alquanto interessante<sup>262</sup>.

Il confronto istituito tra immagine tradizionale e immagine cinematografica in relazione all'attore sembrerebbe ancora più forte nel contesto italiano della *seconde époque*. Recentemente, Ivo Blom si è dedicato con generosità al tema nel contesto italiano. Egli non ha sottolineato tanto gli aspetti riflessivi ad esso connesso, ma ha messo in luce le convenzioni narrative relative alla rappresentazione dell'arte e degli artisti nel cinema italiano da cui sono nate delle proposte interpretative rispetto alla relazione tra il contesto artistico italiano d'inizio Novecento e la sua coeva rappresentazione cinematografica<sup>263</sup>. A prescindere da questi aspetti, comunque importanti, è però chiaro che queste opere non sono tanto film sull'arte, quanto piuttosto film che riflettono più o meno implicitamente sulla rappresentazione cinematografica attraverso l'arte. Proprio nel caso italiano ci soffermiamo nella fattispecie su due titoli che costituiscono due tra gli esempi più alti dal punto di vista estetico, nonché oggetti d'analisi oltremodo interessanti per gli scopi che ci siamo prefissati in questo capitolo. Stiamo parlando di *Il processo Clémenceau* (Alfredo de Antoni 1917 I) e di *Il fauno* (Febo Mari 1917 I).

La prima delle due pellicole è un film che vede impegnati la coppia d'interpreti Francesca Bertini e Gustavo Serena<sup>264</sup>. Anche in questo film ci troviamo di fronte al consueto triangolo composto da un'artista (lo scultore Pierre Clémenceau), una modella (Iza Dobronowska) e un'opera d'arte (la scultura che ritrae Iza Dobronowska/Francesca Bertini). Clémenceau è il narratore interno della storia, egli infatti scrive le sue memorie da una prigione in cui racconta la storia del suo amore tragico per la contessina Iza. Ne *Il processo Clémenceau* l'opera d'arte non diviene motore del dramma, rimane per così dire confinata nel convenzionale, ma assume un'importanza comunque fondamentale in quanto contribuisce a costruire una vera e propria configurazione ostentativa del corpo cinematografico della Bertini e della sua performance,

<sup>262</sup> A tal proposito rimandiamo al programma di sala del film conservato al Deutsches Filminstitut e disponibile su [filmportal.de](http://www.filmportal.de/materiale/filmprogramm-43). Link: <http://www.filmportal.de/materiale/filmprogramm-43> (ultima consultazione: 05/10/2015).

<sup>263</sup> Cfr. I. BLOM, *Of Artists and Models. Italian Silent Cinema between Narrative Convention and Artistic Practice*, in «Acta Sapientiae Universitatis. Film & Media Studies», V, n. 7 (2013), pp. 97-110.

<sup>264</sup> Il film segna anche l'esordio di un giovanissimo Vittorio De Sica. La pellicola a cui facciamo riferimento è stata restaurata nel 1993 dal laboratorio dell'Immagine Ritrovata di Bologna a partire da due copie provenienti dalla Filmoteca de la Generalitat Valenciana e dalla Filmoteca di Saragoza.



che ci fa capire molto del cinema della *seconde époque* e in particolare del cinema delle dive.

Lo studio dello scultore è il luogo in cui osserviamo i momenti di maggior interesse da questo punto di vista. La didascalia che anticipa l'entrata della protagonista nell'atelier rivela palesemente l'interesse centrale di queste sequenze, la presenza seduttrice del personaggio femminile di fronte a quello maschile e, va da sé, la presenza della Bertini agli occhi dello spettatore:

... Ora veniva ogni giorno a posare per il suo busto. Se avessi potuto, avrei fermato il corso del tempo per rendere interminabili i nostri dolci colloqui. Il magico sortilegio della sua presenza seduttrice trasformava il mio studio in un paradiso di felicità... Ella finì per far parte del mio lavoro, dei miei pensieri e della mia vita.

A conferma di questo al momento dell'entrata di Iza nell'atelier osserviamo un vero e proprio effetto di quadro nel quadro (Fig. III/70), oltremodo prolungato, grazie alla presenza della porta, una delle tante occorrenze enunciazionali della *seconde époque* che rimandano direttamente al corpo in immagine, alla figura filmica. Così come, nelle sequenze successive, la presenza dello specchio, che non rinvia soltanto al corpo in immagine, ma anche alle facoltà mimetiche dell'attrice che deve ora, in un gioco paradossale, raccogliere i suoi capelli e in generale adeguarsi alla sua copia, alla scultura che ha già preso forma ma deve essere completata dall'artista. Nelle scene dell'atelier che precedono la posa della protagonista come modella c'è molta ironia. La Bertini fa la coquette con il suo amato, ma anche con il suo pubblico: prima di specchiarsi fuma una sigaretta, quasi una parodia del suo stesso ruolo da *femme fatale* e, dopo essersi raccolta i capelli e prima di posare per un'ultima volta per la scultura, si mette a suonare una chitarra, quasi a rimarcare la sua esuberanza creativa e il suo andare oltre il semplice ruolo da mannequin.

Queste scene sono assai indicative della maniera in cui avviene la creazione di effetti di presenza durante la *seconde*



Fig. III/70

*époque*, ovvero attraverso strumenti altri rispetto al montaggio o al taglio dell'inquadratura, o in generale, alla sola costruzione dello spazio filmico. Effetti di presenza enunciazionali e riflessivi, quelli della porta e dello specchio in particolare, e transmediali, la scultura, che servono a caratterizzare il corpo dell'attrice come oggetto estetico da ammirare. La scultura, inoltre, palesemente caratterizzata in un'immagine ad alta pregnanza presentazionale da un'aureola luminosa, non si contrappone, come nel caso del film *Die Sünden der Väter*, all'immagine della Bertini ma contribuisce, anzi, a conferirle dignità d'arte (Fig. III/71).

Il corpo dell'attrice diviene partecipe di un livello di realtà altro rispetto a quello della scultura. Nelle sequenze che vedono la Bertini posare proprio di fronte alla scultura notiamo anche qui un gioco ironico e riflessivo, in cui l'attrice sembra non riuscire proprio a stare ferma e a mantenere la stessa attitudine. In questo frangente il motivo letterario decadente della dicotomia tra Vita e Forma, operante nello stesso Pirandello, in D'Annunzio e, più in generale, nell'Ottocento italiano ed europeo, sembra farsi immagine. Il corpo della Bertini, dunque, si trova così ad essere ostentato come icona, ma soprattutto, come abbiamo visto accadere in altri frangenti, in quanto corpo vivo, performante, creatore egli stesso dell'immagine (cinematografica) e non certo passivo referente nelle mani di un'istanza creatrice al maschile.

Ne *Il fauno*, diretto e interpretato da Febo Mari, troviamo una variazione sul tema, in cui il "modello" è insolitamente maschile<sup>265</sup>. In questo cine-poema simbolista, genere già frequentato da Mari con *Il fuoco*<sup>266</sup>, il

<sup>265</sup> La pellicola de *Il fauno* è stata restaurata nel 1994 dalla Cinémathèque Royale de Belgique a partire da due copie provenienti dalla Cineteca del Friuli e dal Museo Nazionale del Cinema di Torino.

<sup>266</sup> Ne *Il fuoco* (Giovanni Pastrone 1915 I), Mari interpreta la figura di un giovane pittore di talento condotto alla rovina dalla sua musa crudele, interpretata da Pina Menichelli. Lo ritroviamo in un altro film "pigmalionico" come *La gloria* (Febo Mari 1916 I). Su Febo Mari e Pina Menichelli rimandiamo rispettivamente a V. MARTINELLI, *Le sfumature del fascino*, Bulzoni, Roma 2002 e N. GENOVESE, *Febo Mari*, Papageno, Palermo 1998. Mario Camerini scrive a proposito del film: «Giovanni Pastrone [...] inventa un set dove l'attrice è materia di continua trasformazione: *Il fuoco* (1915) elabora un complesso sistema di apparenze dell'attrice grazie alle illuminazioni (ora di scorcio, ora diffuse), all'abbigliamento (dai succinti lamé ai mantelli avvolgenti), al trucco (fortemente marcato sulle labbra e attorno agli occhi, e completato dal famoso cappello a testa di gufo), alla recitazione (volutamente forzata e sopra le righe), e naturalmente ai piani di ripresa e ai movimenti di macchina che differenziano frequentemente il corpo della diva. *Il fuoco* rimane come massimo esempio dell'intelligenza plastica di Pastrone applicata all'immagine divistica: lo stesso regista che in *Cabina* (1914) aveva dimensionato gli attori a pura azione (in funzione antidivistica) e li aveva completamente votati al procedere inarrestabile del racconto, nel *Fuoco* rende centrale l'idea di un corpo e di un volto che,

corpo dell'attore compare sotto forma di statua<sup>267</sup>. Mari scrive un soggetto in cui il personaggio-simbolo di Arte (Vasco Creti), scultore fidanzato con l'altro personaggio-simbolo di Fede (Antonietta Mordegli), ritrae una statua marmorea di un fauno, chiamato il Mito, che una sera sembra come prendere vita nel sogno della protagonista. Dopo un prologo che vede Mari su un palco teatrale in qualità di maestro di cerimonie, un sipario ci porta direttamente nell'universo diegetico, ovvero nell'atelier dell'artista pieno di statue, tra cui quella del fauno, una creatura metà uomo e metà animale.



Fig. III/71

Anche in questo film il binomio Arte-Vita, declinato simbolisticamente, permette di giocare sugli effetti di presenza del corpo cinematografico, in particolare sul fascino della trasformazione del marmo in carne e viceversa che avviene più volte durante il corso del film (Figg. III/72-73).



Figg. III/72-73

abilmente manipolati, sono in grado di governare essi stessi l'andamento narrativo» in M. CAMERINI, *Verso il divismo*, in R. REDÌ (a cura di), *Cinema italiano muto 1905-1916*, CNC Edizioni, Roma 1991, pp. 47-60.

<sup>267</sup> La statua è opera di Giuseppe Riva, lo stesso scultore della statua di Maciste.

Giuseppe Vitrotti, l'operatore, gioca inoltre virtuosamente con la fotografia, con il chiaroscuro, trasfigurando a più riprese il corpo dell'attore, talora fino a trasformarlo in silhouette, in pura superficie che si contrappone al fascino aptico della statua. Lo studio dell'artista, con la sovrabbondanza di statue e il decorativismo eccessivo, costituisce un ambiente ideale ove giocare con gli effetti di presenza. A farla da padrone in questo contesto è il contrasto tra il marmo, ovvero la materia, e il corpo degli attori, che si trovano nelle vicinanze della statua. Un confronto molto interessante nel momento in cui il personaggio de *La Femmina* (Elena Makowska), una volta ottenuta la statua, ritrovatasi sola al suo capezzale, appare turbata, scossa dalla sua presenza, tanto da assumere a poco a poco la posa della stessa, in una scena che sembra pensata apposta per sottolineare il confronto tra la fissità della scultura e la mobilità metamorfica dell'attrice (Fig. III/74).

In generale, il motivo intermediale della statua o del ritratto nel film dimostra tutta la sua ricchezza riflessiva. Attraverso questo motivo, il cinema degli anni Dieci, con strategie di volta in volta differenti, si dà a vedere in quanto dispositivo capace di esaltare la mobilità dei corpi che abitano l'immagine, la loro performatività e materialità. Non è più un'ostentazione dei corpi volta a esaltare le qualità del dispositivo tecnologico o attrazionale, come nel caso di Méliès, ma ostentazione dell'attore cinematografico in quanto tale. Questo motivo talora conferisce al corpo cinematografico uno statuto d'oggetto estetico da ammirare e nello stesso tempo di referente refrattario alle camicie di forza della Forma. Se



Fig. III/74

facciamo riferimento a Pirandello e, in particolare, agli straordinari film della Nielsen e della Bertini, questo motivo sembra riscrivere lo stesso concetto di aura: non più fenomeno legato alla percezione che caratterizza il manufatto estetico "classico", ma categoria moderna che qualifica l'immagine cinematografica e i corpi che la abitano.

### III. *La dimensione estetico-riflessiva della mise en présence del cinema della seconde époque nel modello di analisi performativa (cfr. p. 81 e pp. 329-331)*

#### MISE EN PRÉSENCE

DIMENSIONE ASTRATTA (OSTENSIONE)

DIMENSIONE ISTITUZIONALE

DIMENSIONE ESTETICO-RIFLESSIVA (CONFIGURAZIONI OSTENTATIVE)

È possibile rintracciare configurazioni ostentative in presenza di richiami ad altri media, di un'esibizione prolungata dell'agire performativo dell'attore senza interruzioni di montaggio, di interpellazione o di simulacri di interazioni comunicative tra schermo e sala, di forme di enunciazione enunciata. Le configurazioni ostentative hanno a che fare con l'attore in quanto:

ARTISTA - MATERIALE - LAVORO - FIGURA FILMICA - PERSONAGGIO

Il film della *seconde époque* mette in rilievo la personalità dell'attore, le sue caratteristiche fisiche e artistiche, la sua performance, il suo ruolo di mediatore tra schermo e sala, la sua effigie e le sue creazioni drammatiche, in forme e modi disparati. Sono osservabili elementi stilistici, ricorrenze, motivi volti a valorizzare e negoziare la presenza dell'attore. In questo senso assumono capitale importanza i paratesti, i prologhi visivi, l'inizio del racconto e particolari *topoi* performativi e rappresentativi quali la morte in scena, la performance intradiegetica, la rappresentazione della pazzia, il ritratto dell'attore nel film ecc. ecc.



## Capitolo Quarto

### La performance della *seconde époque*

Fino ad ora abbiamo analizzato la performatività delle origini, i mutamenti istituzionali – produttivi, distributivi, spettacolari – che portano all’emergere definitivo dell’attore come elemento centrale dell’esperienza cinematografica. Abbiamo costruito e perfezionato un modello di analisi performativo e, attraverso di esso, abbiamo osservato le differenti strategie di ostentazione dell’attore cinematografico a partire da alcuni punti “sensibili” del corpo del film e delle sue protesi.

In questo capitolo ci occuperemo finalmente della performance della *seconde époque*, un aspetto che finora abbiamo considerato solo tangenzialmente. Le scelte operate non sono state semplici. Abbiamo optato per analisi di testi e performance specifiche che risultassero in qualche modo emblematiche rispetto a questioni più ampie che riguardano l’attore della *seconde époque*, il suo stile, il suo ruolo creativo. Non escluderemo la *mise en présence* dell’attore ma la considereremo in funzione della sua performance. Quelli trattati sono nodi storiografici, talora già sfiorati in precedenza sotto altre prospettive, centrali e specifici del periodo che stiamo considerando.

In prima battuta analizzeremo la differenza tra performance complesse costrette dai limiti del formato corto, ancora in parte imbrigliate nel dispositivo attrazionale, e performance che possono definirsi pienamente della *seconde époque*. Si tratta quindi di riprendere il tema del passaggio dal formato corto al lungometraggio in stretto rapporto con lo stile performativo. Si tratta inoltre di affrontare i temi del ritmo della performance, della gestualità e della mimica facciale, sia in relazione ai due differenti formati, sia ai cambiamenti occorsi in termini di messa in scena. Lo spunto per questa prima parte sarà dato da una diatriba tra esercenti locali della città di Zurigo relativa alla proiezione di due versioni de *Gli ultimi giorni di Pompei*, quella lunga del 1913 e quella corta del 1908, ambedue prodotte dalla casa di produzione Ambrosio e nostro oggetto d’analisi.

In un secondo momento ci concentreremo sulle differenze tra performance della *seconde époque* e quelle espresse da alcuni attori del

primo cinema di Griffith. A partire da una recensione del film *Padre* (Dante Testa - Gino Zaccaria 1912 I) di Malwine Rennert, riaffronteremo la questione della differenza tra messa in scena in profondità all'europea e montaggio analitico di scuola americana. Un motivo storiografico di primaria importanza, già analizzato in rapporto alla *mise en présence* nel corso del terzo capitolo, che fornirà qui il pretesto per analizzare le differenze performative del cinema europeo e di quello hollywoodiano in termini di energia ed espressione.

In seguito, torneremo ancora sulla figura di Lyda Borelli, rappresentativa degli stretti rapporti tra teatro e cinema negli anni Dieci, altro tema forte del periodo, ma ci occuperemo anche degli aspetti del suo cinema che più hanno a che fare con dimensioni altre rispetto a quella teatrale. In ultima battuta, invece, prenderemo in considerazione il contributo creativo dell'attore al film della *seconde époque*.

Tutte queste questioni andranno a rimpolpare la sezione del nostro modello di analisi dedicato alla produzione performativa degli anni Dieci, a cui rimandiamo come sempre alla fine del capitolo.

### 1. Die letzten Tage von Pompeji (*il ritmo, il gesto e la mimica*)

Il 20 settembre 1913, sulle pagine del *Tagblatt der Stadt Zürich* (TdSZ) compare per la prima volta nella parte alta della pagina una scritta più grande del solito con due punti di domanda ai lati, «?Die letzten Tage von Pompeji?», senza nessuna spiegazione d'accompagnamento<sup>1</sup>. Si tratta di una pratica comune per l'epoca nel contesto zurighese per suscitare la curiosità del lettore e invogliarlo a informarsi nei giorni successivi. Il film annunciato sembra essere *Gli ultimi giorni di Pompei* (Eleuterio Rodolfi 1913 I), uno dei più grandi successi della *seconde époque*. Dopo il grande successo economico e di critica ottenuto da *Quo vadis?* (Enrico Guazzoni 1912 I) a Zurigo, alcuni esercenti della città elvetica sembrano ben disposti a un nuovo sforzo economico per assicurarsi i diritti del kolossal di produzione italiana. Due giorni dopo, sullo stesso giornale, appare la stessa identica reclame sovrastata però da un annuncio vero e proprio, ancora più grande, della società Lichtbühne A.G. che dichiara che nei suoi due teatri avverrà la proiezione dello stesso film o, quantomeno, del film omonimo prodotto dalla «Filmgesellschaft Ambrosio»<sup>2</sup>. Una

<sup>1</sup> TdSZ, 20 settembre, n. 221, p. 5.

<sup>2</sup> *Ibidem*.



proiezione che, stando all'annuncio, stranamente non porta a un aumento dei prezzi del biglietto ed è accompagnata dal consueto programma («das übrige glänzende Programm»)<sup>3</sup>. La scoperta di questi annunci, considerando le ben conosciute vicende nazionali e internazionali degli adattamenti del romanzo di Edward Bulwer, prodotti nello stesso momento dall'Ambrosio e dalla Pasquali di Torino, ci ha portati così in un primo momento a formulare l'ipotesi di trovarci di fronte all'uscita delle due pellicole<sup>4</sup>. Il giorno dopo un'ulteriore reclame rivela però la fallacia della nostra facile congettura e svela l'arcano che si cela dietro questa guerra a colpi di annunci attraverso la seguente dichiarazione:

Cinque anni fa la società Ambrosio ha fatto uscire un breve film dal titolo *Gli ultimi giorni di Pompei*. Le imperfezioni, così come le fastidiose falsità storiche, che comparvero nel film, indussero la società soprannominata a rielaborare lo splendido e inesauribile tema della cultura romana e il risultato è uno spettacolo in sei atti. La differenza tra il nuovissimo lavoro e quel primo tentativo è talmente impressionante, crediamo, da non dover istituire alcun paragone. La concorrenza meschina di una sala locale ci obbliga tuttavia a fare ciò. La società Joseph Lang ha ottenuto il monopolio della pellicola per la Svizzera e i cinema Zürcherhof e Löwenkino hanno ottenuto l'esclusiva per la prima proiezione. L'invidia della concorrenza non lascia tuttavia tranquilla l'Elektrische Lichtbühne. Questa società tira fuori tra le sue più vecchie offerte il film *Pompei*, vi soffia un po' la polvere e crede ora di poter offrire qualcosa di nuovo. Per risparmiare delusioni al pubblico, rendiamo noto questo comportamento e annunciamo che la nuova creazione cinematografica in 6 atti *Gli ultimi giorni di Pompei* sarà offerta soltanto nei Löwenkino e Zürcherhof<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Il film della Pasquali, nei paesi di lingua tedesca, è distribuito sia con il titolo di *Jone* sia con quello di *Die letzten Tage von Pompeji*. Cfr. a tal proposito la Siegener Datenbank online alla voce «Jone». L'Ambrosio denuncia una violazione della legge del diritto d'autore, ma solo in riferimento all'utilizzo del titolo, in quanto il romanzo di Bulwer-Lytton era ormai privo di tutele del diritto d'autore. Per una ricostruzione delle vicende delle due pellicole rimando a F. SORO, *Splendori e Miserie del Cinema. Cose viste e vissute da un avvocato*, Consalvo, Milano 1935 e G. CONVENTS, 'Gli ultimi giorni di Pompei' in Tribunale, in «Immagine», X, n. 14 (1990), pp. 5-8. La letteratura sul film è sterminata rimandiamo comunque al classico R. REDI (a cura di), *Gli ultimi giorni di Pompei*, Electa, Napoli 1994.

<sup>5</sup> «Vor 5 Jahren gab die Ambrosio-Film-Gesellschaft einen kleinen Film mit dem Titel *Die letzten Tage von Pompeij* heraus. Die Unvollkommenheiten, sowie sinnstörende, historische Unwahrheiten, die in dem Film zu Tage traten, veranlassten die obengenannte Firma, das herrliche und unerschöpfliche Thema der römischen Kultur neu zu bearbeiten und das Resultat ist ein faktisches Schauspiel. Der Unterschied zwischen dem neusten Werk und jenem Erstlingsversuch ist ein so gewaltiger, dass wir glaubten, hier

La società Lichtbühne, infatti, non ha in programma uno dei due lungometraggi di produzione italiana, bensì la pellicola Ambrosio prodotta nel 1908. Stando all'annuncio sopracitato, infatti, sembrerebbe che la stessa società Lichtbühne non sia riuscita ad accaparrarsi i diritti dal distributore Joseph Lang e che abbia deciso di rispondere, con grande furberia, con la programmazione del film omonimo, per sfruttare il prevedibile battage pubblicitario della concorrenza e, di conseguenza, confondere il pubblico. La furbata è presto rivelata, ma la battaglia non si ferma certo qui. Il 24 settembre, infatti, a risposta delle accuse, la società Lichtbühne pubblica un nuovo annuncio in cui dichiara:

La nostra unica risposta al fiume di parole di una concorrenza sensazionalistica e di cattivo gusto è, oggi e nei prossimi giorni, nei nostri due teatri, un nuovo esemplare del film: *Gli ultimi giorni di Pompei* prodotta negli atelier della Ambrosio di Torino. Nessun aumento di prezzo, bensì prezzi usuali dei posti<sup>6</sup>.

E l'annuncio prosegue difendendo la scelta delle due sale dichiarando:

Noi portiamo in venti minuti di spettacolo il contenuto complessivo dei sei atti della concorrenza, in aggiunta inoltre un ampio programma di prima classe. [...] Il nostro motto è: la più grande varietà dell'offerta senza alcun aumento del prezzo<sup>7</sup>.

Si tratta ovviamente di retorica pubblicitaria, ma è alquanto interessante notare all'interno di questa guerra concorrenziale senza esclusione

gar keinen Vergleich heranziehen zu müssen. Die kleinliche Konkurrenz eines hiesigen Kinotheaters zwingt uns dazu. Die Firma Joseph Lang hat das Monopol für den Film *Die letzten Tage von Pompei* in neuer Ausgabe für die Schweiz erworben und die Lichtbildtheater Zürcherhof und Löwenkino haben das Alleinrecht der Erstaufführung. Der Konkurrenzneid lässt die Elektrische Lichtbühne jedoch nicht ruhen. Sie geht hin und sucht unter ihren ältesten Sachen den vor 5 Jahren erschienenen Film *Pompeii* hervor, bläst den Staub ein wenig davon ab und glaubt nun, dem Publikum etwas Neues vorsetzen zu können. Um dem Publikum Enttäuschungen zu ersparen, machen wir aufmerksam auf diese Gebahren und zeigen an, dass die neue Filmschöpfung in 6 Akten *Die letzten Tage von Pompei* nur im Löwenkino und Zürcherhof gegeben wird» (TdSZ, 23 settembre, n. 223, p. 5). L'annuncio è firmato da Hipley (Zürcherhof), H. Pfenninger (Löwenkino) e Joseph Lang (Monopolfilmvertrieb, Zürich, Bahnhofplatz 1).

<sup>6</sup> «Unsere einzige Antwort auf die geschmacklose Anzapfung einer sensationslüsternen Konkurrenz ist heute und folgende Tage in beiden Theatern ein vollständig neues Exemplar des Films: *Die letzten Tage von Pompei* hergestellt in den Ateliers Ambrosio Turin. Keine Preistreibereien sondern Preise der Plätze wie gewöhnlich» (TdSZ, 24 settembre, n. 224, p. 7).

<sup>7</sup> «Wir bringen in 20 Minuten Spielzeit den gesamten Inhalt des 6aktigen Films der Konkurrenz, dazu aber ein weiteres erstklassiges grosses Programm. [...] Unsere Parole ist: Grösste Abwechslung in den Darbietungen ohne jede Preiserhöhung» (*ibidem*).

di colpi, come nel 1913 il dibattito tra formato corto e lungometraggio non sia ancora del tutto esaurito: perché propinare un'ora e mezza di spettacolo quando è possibile offrire allo spettatore un adattamento molto più corto del romanzo e di qualità senza sacrificare la varietà del programma? Questo è l'argomento centrale portato avanti da un esercente che comunque aveva giocato un ruolo di primo piano nel passaggio al lungometraggio a Zurigo.

Abbiamo a che fare, come dicevamo, in primo luogo con retorica pubblicitaria ma, forse, anche con un diverso modo di interpretare una pellicola come *Gli ultimi giorni di Pompei* che non sembra puntare prioritariamente sulla presenza di un determinato interprete o di un particolare personaggio, quanto piuttosto sulla riproposizione di un mondo, quello dell'antica Roma del romanzo di Bulwer, attraverso il medium cinematografico. Diciamo riproposizione perché, come molti storici hanno ormai dimostrato, la pellicola dell'Ambrosio e le altre del genere *peplum* di quegli anni non portano sugli schermi soltanto una tradizione narrativa e drammatica molto popolare dell'epoca, ma anche un repertorio iconografico molto diffuso in pittura e nell'illustrazione<sup>8</sup>. Si tratta infatti di rendere visibile la storia antica secondo coordinate già ampiamente conosciute, ma rimediate grazie al mezzo cinematografico. Con *Gli ultimi giorni di Pompei* ci troviamo di fronte, più che a una logica narrativa, a una logica illustrativa, come Jean Mitry ha ben intuito alcuni anni or sono<sup>9</sup>. Gli annunci zurighesi, al di là della bagarre, mettono in rilievo proprio questo carattere illustrativo della pellicola, proponendo, cosa assai rara, disegni e illustrazioni spettacolari di inquadrature del film. Oltre a ciò, essi non nascondono né la componente attrazionale – sottolineando la spettacolarità delle scene dell'eruzione vesuviana, la presenza di scene di massa e dei leoni nell'arena – né le componenti narrativa e drammatica, ma sem-

<sup>8</sup> Su rapporti tra pittura e *Quo vadis?* cfr. I. BLOM, 'Quo Vadis?' *From Painting to Cinema and Everything in Between* in L. QUARESIMA, L. VICHI (a cura di), *La decima musa. Il cinema e le altre arti / The Tenth Muse. Cinema and Other Arts*, Forum, Udine 2001, pp. 281-296. Per una bibliografia generale sul genere *peplum* e le sue connessioni con il contesto culturale coevo rimandiamo a P. MICHELAKIS, M. WYKE (a cura di), *The Ancient World in Silent Cinema*, Cambridge University Press, Cambridge 2013; J. SOLOMON, *The Ancient World in the Cinema*, Yale University Press, New Haven 2001 e M. WYKE, *op. cit.*

<sup>9</sup> J. MITRY, *Histoire du cinéma. Art et industrie*, Editions Universitaires, Paris 1967, p. 400. A tal proposito si consideri anche P. SORLIN, *Les deux périodes antiquisantes du cinéma italien*, in T. LOCHMAN, T. SPÄTH, A. STÄHLI (a cura di), *Antike im Kino. Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikefilms*, Skulpturhalle Basel, Basel, pp. 88-97.

brano porle in secondo piano rispetto a questa volontà di offrire delle vere e proprie visioni storiche. Illustrazione, *in primis*, attrazione e narrazione a seguire, quindi. Elementi che troviamo già a partire dalla versione del 1908.

Perché allora non dare ragione all'annuncio del Lichtbühne? Perché offrire uno spettacolo così lungo? Certo la versione del 1913 è frutto di uno sforzo produttivo molto maggiore e raggiunge risultati a livello di messa in scena molto più curati e spettacolari. Essa è inoltre pensata per rappresentare l'ingrediente fondamentale della *séance*, mentre la pellicola del 1908 è pensata sì per essere un'opera di spicco, ma ancora inserita all'interno di un programma composto sul modello del varietà. Ma siamo sicuri che la differenza sia tutta qui? Crediamo proprio di no. Crediamo invece che grazie al confronto di queste due pellicole emergano alcune delle differenze principali che caratterizzano un tipo di performance, diciamo così, di transizione, come quella del 1908, e una performance che appartiene a tutti gli effetti alla temperie della *seconde époque*. Ma non solo. È proprio grazie a questo confronto analitico, accompagnato dallo studio di manuali coevi per aspiranti attori, che vorremmo far emergere un aspetto non sempre tenuto nella dovuta considerazione dagli storici del cinema e relegato sovente a giudizi sommari: quello dell'importanza della performance attoriale, al di là del fenomeno divistico già analizzato attraverso i forzuti, all'interno di uno dei generi di più grande successo all'inizio degli anni Dieci: il genere *peplum*.

Per quanto concerne il primo punto, ovvero il confronto tra il formato breve e quello lungo, partiamo dalla considerazione di Brewster e Jacobs i quali scrivono che «actors in the one-reel film were given many fewer opportunities to dwell on situations, to hold poses or develop elaborate sequences of them»<sup>10</sup>. Un giudizio che condividiamo a pieno ma che forse meritava, se non uno studio *ad hoc*, quantomeno considerazioni più approfondite. I due studiosi infatti decidono di glissare su tale questione dandola quasi per scontata. Il confronto tra le due opere, invece, dimostra proprio come i due formati siano alla base di differenti tipologie di performance, non soltanto dal punto di vista stilistico, ma anche dal punto di vista della costruzione del rapporto tra schermo e sala.

Innanzitutto, partiamo da un elemento della *mise en présence* già analizzato in precedenza, ovvero il prologo visivo. Nel caso della versione del 1908, ci troviamo di fronte a una soglia iniziale che dimostra

<sup>10</sup> B. BREWSTER, L. JACOBS, *Theatre...*, cit., p. 16.

la natura di vera e propria opera di transizione tra la cinematografia-attrazione e il cinema della *seconde époque*. Dopo il cartello iniziale, infatti, abbiamo dei prologhi in cui al nome del personaggio e al logo Ambrosio sono affiancati gli attori con il costume di scena, mostrati in un atteggiamento che rimanda appena al carattere del loro personaggio. Se da un parte i prologhi accennano all'attore al lavoro, non lo mettono in risalto in quanto artista, mantenendolo nell'anonimato e soprattutto non instaurano una strategia comunicativa chiarissima con lo spettatore. La presenza dell'attore nel prologo non sembra essere pensata per accompagnare lo spettatore nella finzione, quanto piuttosto, secondo una logica della cinematografia-attrazione, per rendere riconoscibili i personaggi (Fig. IV/1). Il prologo visivo della versione del 1913 è invece alquanto originale e sfugge alle categorizzazioni fatte nel capitolo precedente. Esso ritrae un uomo anziano e barbuto seduto su un muro con una falce in mano e una clessidra al suo fianco, chiara allegoria della morte che incombe su Pompei. La presentazione degli interpreti principali e dei relativi personaggi è lasciata alla didascalia successiva e soprattutto alle prime immagini del film<sup>11</sup>.

Nella versione del 1908, ai prologhi e a una didascalia introduttiva segue un tableau costruito in profondità con le scenografie dipinte fortemente prospettiche di Decoroso Boninfanti<sup>12</sup>. Profondità ulteriormente



Fig. IV/1. Coll. EYE Filmmuseum, Amsterdam.

<sup>11</sup> Nella versione del 1908 la didascalia che precede la prima scena è la seguente: «De eerste liefde van Claucus voor de Griekin Jone. De jaloerschheid van den Egypt. Priester Arbaces. De blinde Nydia/Il primo amore di Glauco per la ragazza greca Jone. La gelosia dell'egiziano Arbace. La cieca Nidia». Questa versione proviene dagli archivi dell'EYE Filmmuseum di Amsterdam, mentre per la versione del 1913 facciamo riferimento alla copia restaurata dal Museo Nazionale del Cinema di Torino e dalla Cineteca Comunale di Bologna nel 2006.

<sup>12</sup> Per questo e altri materiali relativi ai due film faccio riferimento agli archivi del Museo del cinema di Torino. Il materiale è stato pubblicato on-line nella sezione *Documenti del cinema muto torinese*. Link: <http://www.museocinema.it/collezioni/Muto.aspx> (ultima consultazione 15/12/2015).

accentuata grazie alla disposizione dei differenti attori su cinque assi differenti paralleli alla macchina da presa. Questa scena rappresenta un esterno pompeiano. Alla sinistra del quadro, in piano ravvicinato ma a figura intera, Glauco e Claudio discutono amabilmente. Nel frattempo, essi si rivolgono con lo sguardo e accennano con movimenti delle mani o con più ampi gesti delle braccia allo spettacolo urbano a cui stanno assistendo, ovvero al brulicare di persone prese nel loro affaccendarsi quotidiano. Dalla profondità di campo si porta in primo piano il personaggio di Jone, con il relativo seguito, che viene accolto da Claudio con un saluto romano e da Glauco con un accenno d'inchino (Figg. IV/2-3).



Figg. IV/2-3. Coll. EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Una volta che Jone si allontana, i due personaggi si spostano verso il centro del quadro. Ora il loro scambio, non più contrappunto del tableau urbano o semplice rituale mondano, diviene il fulcro della scena e della comunicazione tra schermo e sala: si passa infatti da un gestualità coreografica, a una gestualità dialogica ed espressiva. Claudio si porta la mano sulle labbra e con la testa rivolta verso il cielo scocca un bacio, a significare con tutta probabilità la grazia della giovane greca<sup>13</sup>, mentre Glauco, dopo aver indicato con il braccio teso in direzione di Jone, porta il pugno chiuso vicino al petto per esprimere con un gesto convenzionale la sua passione per la donna. Claudio risponde con un ampio gesto altrettanto convenzionale e riconoscibile che di-

<sup>13</sup> Dane Barnett distingue le seguenti tipologie di gesto: gesti indicativi, gesti imitativi, gesti espressivi, gesti di allocuzione, gesti di enfasi, gesti di esordio, gesti di terminazione e gesti complessi in D. BARNETT, *The Art of Gesture. The Practice and Principles of 18th Century Acting*, Carl Winter, Heidelberg 1987, pp. 26-87.

mostra empatia nei confronti della passione del compagno<sup>14</sup>. La gestualità tende a restituire nel minor tempo possibile la situazione drammatica iniziale da cui scaturirà tutto il dramma. Una buona parte degli spettatori e delle spettatrici può contare su una conoscenza pregressa della trama del film, o quantomeno può sperare di avere un aiuto da parte degli annunci o dal programma di sala, eventualmente preparati dall'esercente, ma gli attori devono comunque tendere alla chiarezza e all'essenzialità. Il principio è quello dell'estrema «Lesbarkeit des Körperausdrucks» (leggibilità dell'espressione)<sup>15</sup>, di chiara ascendenza pantomimica (Figg. IV/4-5)<sup>16</sup>.



Figg. IV/4-5. Coll. EYE Filmmuseum, Amsterdam.

La versione del 1913 in apertura dichiara la fonte narrativa del film e anticipa in una seconda didascalia la prima scena, collocando le vicende in un determinato contesto spazio-temporale<sup>17</sup>. La prima inquadratura (o illustrazione) colpisce soprattutto per l'incredibile vicinanza della macchina da presa rispetto alla versione precedente,

<sup>14</sup> L'attore si porta la mano con le dita chiuse vicino alle labbra e alza il braccio verso il cielo, un chiaro gesto che nella lingua italiana dei segni sta a indicare un apprezzamento di tipo sensuale. Sul linguaggio dei gesti nella cultura italiana rimando alla voce *Gesti* dell'Enciclopedia Treccani e alla relativa bibliografia. Link: [http://www.treccani.it/enciclopedia/gesti\\_%28Enciclopedia\\_dell%27Italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gesti_%28Enciclopedia_dell%27Italiano%29/) (ultima consultazione 10/12/2015).

<sup>15</sup> F. KESSLER, *Lesbare Körper*, in «Kintopp», VII, n. 7 (1998), pp. 15-28. Frank Kessler si confronta in particolare con il manuale di pantomima di C. AUBERT, *L'art mimique suivi d'un traité de la pantomime et du ballet*, Meuriot, Paris 1901. Sulla gestualità delle origini si rimanda anche a E. DAGRADA, *Emozioni...*, cit.

<sup>16</sup> A suggerire prudenza con l'utilizzo del termine è Ben Brewster in "What Happened to Pantomime?", in «Cinema & Cie», n. 2 (2003), pp. 15-35.

<sup>17</sup> «L'anno 79 dopo Cristo. La via Domitia a Pompei».



Fig. IV/6

tanto che le due comparse più a ridosso dell'obiettivo risultano praticamente in piano americano. Noto è anche la presenza, oltre che di fondali accuratamente dipinti, di scenografie tridimensionali che conferiscono all'immagine ulteriore profondità e una dimensione aptica molto accentuata. In particolare, una delle due comparse all'estre-

ma sinistra, grazie alla presenza di una superficie marmorea al limitar del quadro, sembra fuoriuscire dallo stesso per protendersi verso lo spettatore, come di fronte a una di quelle immagini descritte da Victor Stoichita ne *L'invenzione del quadro*, in cui il soggetto rappresentato sembra rompere lo spazio della rappresentazione stessa e andare verso lo spettatore (Fig. IV/6)<sup>18</sup>.

Analizzando questa prima immagine in rapporto all'inizio del film del 1908, sembra che in pochissimi anni l'occhio dello spettatore iscritto nella (rap)presentazione sia divenuto più «metodico» e meno «curioso»<sup>19</sup>. Il cinema della *seconde époque*, anche senza sfruttare il primo piano, il montaggio e arditi punti di vista della macchina da presa riesce comunque a conferire ai corpi una certa consistenza, uno spessore inedito e soprattutto riesce a gerarchizzare meglio la visione, a focalizzare l'attenzione dello spettatore senza rinunciare alla ricchezza del quadro.

In generale, la scena sfrutta ancor di più la profondità di campo e proprio dal fondo giungono i due protagonisti, confondendosi con le altre comparse, finché, ancora lontani dai piani ravvicinati, si soffermano a parlare con due donne. Accomiatatisi dalle due pompeiane, i protagonisti si avvicinano sempre più alla macchina da presa, finché una didascalia interrompe il flusso delle immagini: «Glaucio il più bello. Claudio il più elegante». I personaggi sono così caratterizzati. Giunti a

<sup>18</sup> Cfr. V.I. STOICHITA, *L'instauration du tableau*, Méridiens Klincksieck, Paris 2003 (trad. it. di B. SFORZA, *L'invenzione del quadro*, Il saggiatore, Milano 1998).

<sup>19</sup> Sulla distinzione tra occhio curioso e metodico rimandiamo sempre a V.I. STOICHITA, *L'instauration...*, cit.



ridosso dell'obiettivo, laddove erano situati i primi personaggi, altre due donne li osservano con cupidigia e, dopo un breve saluto, cominciano a intrattenersi con i due protagonisti (Figg. IV/7-8). La disposizione degli attori mette in evidenza Glauco rispetto a Claudio: la donna che egli incontra è infatti la bella Jone e, quindi, è necessario che lo scambio sia posto in evidenza.



Figg. IV/7-8

Una volta accomiatatisi dalle due donne, Claudio si avvicina all'amico. La distanza ravvicinata rispetto all'obiettivo fa vivere allo spettatore la dimensione intima che si instaura tra i protagonisti in seguito all'incontro con le due donne. Due soli gesti appaiono chiaramente visibili, ovvero l'indicazione delle due donne che si dirigono in profondità di campo e una pacca sulle spalle che precede l'uscita di campo di entrambi. Il resto della comunicazione è tutta affidata all'espressività facciale che accompagna il loro scambio verbale.

L'espressività facciale è uno degli elementi su cui si concentrano molte delle raccomandazioni e degli esercizi degli autori dei manuali per aspiranti attori. L'espressività del viso è una delle qualità maggiormente richieste a un novello attore cinematografico, una caratteristica che maggiormente distingue la sua recitazione da quella teatrale<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Oltre ai già citati manuali d'area italiana rimandiamo, per l'area germanofona, anche a R. CASSINA, *Lehrbuch des Filmens*, J. Frank, Zürich 1917 e O. DIEHL, *Mimik im Film. Leitfaden für den praktischen Unterricht in der Filmschauspielkunst*, Müller, München 1922. Per il contesto britannico rimandiamo a A. SARGEANT, *Manuals and Mantras. Advice to British Screen Actors*, pp. 311-320. Cfr. anche C. BORDEWIJK, *Getting to the point and getting to the point. Acting manuals: From Studio to Stage to Silent Screen*, pp. 303-308 ambedue pubblicati in L. VICHI (a cura di), *L'uomo visibile. The Visible Man. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno / Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*, Forum, Udine 2002.



Figg. IV/9-10-11-12. Immagini relative agli esercizi di allenamento dei muscoli facciali e dell'espressività del viso dei manuali di Azzurri (1917); Guerzoni (1928); Simonetti-Galasso (1923); Battista (1930) - Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino.

I commentatori del tempo, infatti, sono ormai consapevoli che l'obiettivo è uno strumento che può rivelarsi assai impietoso. Uno spettatore odierno forse non riesce a rendersi conto dell'enorme differenza tra le possibilità espressive degli attori della versione del 1908 e di quella del 1913. Proprio il grande spazio riservato dai manuali all'espressività del viso, anche in un momento in cui l'odierno primo piano, almeno in Europa, è lungi dall'affermarsi, è rivelatore del grande effetto suscitato dall'avvicinamento della macchina da presa al corpo dell'attore negli spettatori coevi.

Un critico de *Il Maggese Cinematografico* di Torino sottolinea proprio la grande mobilità del volto dell'attore protagonista Ubaldo Stefani:

Ciò che è doveroso fare, è porgere un complimento ai direttori per la convenientissima scelta delle figure principali e più spicanti sulla trama dell'azione. Buona in tutte le scene è l'espressione dei tratti di Glauco, Sig. Stefani, *l'alterazione muscolare del volto è visibilissima*<sup>21</sup>.

La scoperta dell'attore in Europa significa anche la scoperta del volto, della mimica. Basti pensare ai già citati articoli sulla rivista *Kinema* relativi alla *mise en présence* del corpo di Bassermann in *Der Andere* che, secondo la critica, sembra restituire una performance e un volto visti attraverso una lente d'ingrandimento<sup>22</sup>. Lo stesso Albert Bassermann lo ritroviamo come modello per un articolo del 1914 dedicato proprio alla fisionomia del volto (Fig. IV/13)<sup>23</sup>.

Nella versione del 1908, l'azione è, inevitabilmente, alquanto compressa. Il gesticolare dei due attori appare spesso alquanto chiasoso e difficile da decifrare. Esso si compone soprattutto di gesti cosiddetti di «pointing», quasi alla maniera oratoria, alquanto vivaci e veloci<sup>24</sup>. In generale, lo spettatore non è messo nelle condizioni di cogliere sempre le sfumature dell'agire attorico, soprattutto nel

<sup>21</sup> «Il Maggese cinematografico», I (1913), p. 12. Corsivo nostro.

<sup>22</sup> Cfr. il quarto paragrafo del secondo capitolo del nostro lavoro.

<sup>23</sup> Si tratta di uno studio sulle espressioni facciali con Albert Bassermann a corredo di un articolo di Wilhelm Scheffer intitolato *Mimische Studien im Reißzeug und Kamera* e pubblicato in *Der Weltspiegel* nel 1914. Ora in J. SCHWEINITZ, *Film and Stereotype. A Challenge for Cinema and History*, Columbia University Press, New York 2011, p. 69. Cfr. anche W. THIELEMAN, *Die Mimik der Kinoschauspieler*, 1913, in H.H. DIEDERICH (a cura di), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, pp. 179-189.

<sup>24</sup> Su questo e altri temi relativamente all'oratoria romana cfr. G.S. ALDRETE, *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*, John Hopkins University, Baltimore-London 2003.

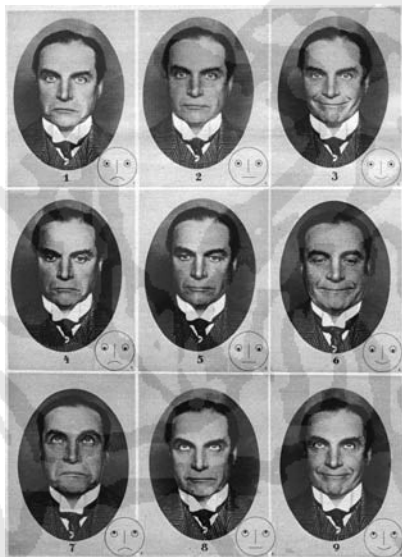


Fig. IV/13. Bayerische Staatsbibliothek.

momento in cui il ritmo da «Presto» si trasforma in «Prestissimo»<sup>25</sup>. I gesti e le pose, oltre a risultare alquanto convenzionali, sono innellati uno dietro l'altra senza tregua. Il «montaggio del cliché» interpretativo, funzionante nella sequenza di apertura, sembra a poco a poco esplodere<sup>26</sup>.

Nella versione del 1913 il ritmo è completamente differente e il gesto convenzionale appare soltanto nei momenti fortemente drammatici. Un esempio lo si trova nella scena in cui Nidia scopre l'amore tra Glauco e Jone. A una didascalia che recita «le spine della gelosia» segue una scena in

cui, in profondità di campo sulla destra, scorgiamo i due amanti. Nidia compare da una tenda in figura intera ma più vicina all'obiettivo della macchina da presa. La scoperta dell'interesse dell'amato per Jone porta Fernanda Negri-Pouget a compiere una sequenza gestuale in cui esprime la volontà del personaggio di accertarsi di ciò che all'inizio era solo un sospetto (Fig. IV/14), la disillusione a scoperta avvenuta (Fig. IV/15), la disperazione (Fig. IV/16) e, infine, lo scoramento (Fig. IV/17). La sequenza di pose appare piuttosto accentuata. In particolare, la posa in Fig. IV/16 non è lontana dallo stile convenzionale importato dal teatro ottocentesco e riprende quella dell'attrice nell'omologa scena della versione precedente.

Le scene sono comunque risolte in maniera del tutto differente: soltanto nella versione più tarda siamo di fronte a una messa in evidenza, grazie alle scelte registiche, del pathos emotivo dell'attrice. Fernanda Negri-Pouget può offrire infatti una performance che preannuncia alcuni

<sup>25</sup> Riprendiamo questi due aggettivi da F. SALTEN, *Zu einem Kinodrama. Anmerkungen* in J. SCHWEINITZ, *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, pp. 359-365, p. 362.

<sup>26</sup> Riprendo il termine da D'ANGELO, *op. cit.*, pp. 30-34.



Figg. IV/14-15-16-17

tratti della già citata recitazione senza freni delle dive italiane<sup>27</sup>. La frontalità dell'attrice nei confronti dell'obiettivo si configura infatti come un vero e proprio confronto tra la sua recitazione e quest'ultimo, quasi una sfida. Nel 1908 la performance si perde invece per la lontananza dell'attrice dall'obiettivo e soprattutto per la presenza del personaggio di Glauco che non permette drammaturgicamente di dispiegare eccessivamente l'effetto.

In tutte e due le versioni appare il tentativo degli attori che interpretano Glauco e Claudio di restituire quell'*habitus* nobile, altero, elegante, caratteristico del patriziato romano imperiale<sup>28</sup>. Il tentativo appare

<sup>27</sup> Cfr. D. LAUWERT, *op. cit.*

<sup>28</sup> Sul rapporto tra gestualità e condizione sociale cfr. R. BRILLIANT, *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, Connecticut Academy of Arts and Sciences, Connecticut 1963. Il fascino della performance del *peplum* sembra fondata proprio sulla ricostruzione da parte dell'interprete di un *habitus* fatto di cliché e tramandato da una tradizione iconografica e teatrale secolare. Sul concetto di *habitus* rimandiamo a P. BORDIEU, *La Distinction. Critique sociale*

alquanto goffo nella versione del 1908, mentre ha successo nella versione del 1913. Nel primo caso, infatti, il ritmo intenso del gestire degli attori non riesce a far emergere il carattere nobile del personaggio. Anche nella scena in cui i personaggi di Glauco e di Claudio sono contrapposti ai bettolieri – forsennati nella loro azione – la loro distinzione si limita a una gestualità leggermente più pulita, a una posa e a una mimica (in particolare di Mozzato) che denotano quello che i manuali definiscono un atteggiamento di «dominazione» da parte del protagonista (Figg. IV/18-19)<sup>29</sup>.



Figg. IV/18-19. Coll. EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Nella versione del 1913, il ritmo lento nell'incedere, la mimica rispettosa del decoro e un gestire parco degli attori riescono a conferire ai personaggi di Claudio e, in particolare, di Glauco la giusta connotazione aulica. Il loro è uno stile talora enfatico, tuttavia mai scomposto o esuberante come nella prima versione dell'Ambrosio, in linea con le indicazioni dei manuali di area italiana per aspiranti attori e attrici che raccomandano particolare contegno e decoro per quello che è definito come il «gestire antico», contrapposto a un più sfaccettato «gestire moderno».

L'unica eccezione in questo senso del film di Rodolfi è costituita dalla scena di pazzia indotta dal filtro di una fattucchiera propinato da Nidia a Glauco. In questo frangente, Ubaldo Stefani compie un assolo recitativo, invero non felicissimo dal punto di vista attoriale, che è nello

*du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979 (trad. it. di G. VIALE, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 1983).

<sup>29</sup> Cfr. P. AZZURRI, *op. cit.*, pp. 25-29. Il termine «dominazione» compare, oltre che in B. BATTISTA, *op. cit.*, p. 53, anche in un esercizio pratico del manuale R. GALASSO, O. SIMONETTI, *op. cit.*, p. 129, relativo all'espressività del viso.

stesso tempo una configurazione ostentativa, in quanto la performance risulta dilatata dal punto di vista temporale e fortemente frontale, permettendo di ammirare il dispiegamento degli effetti, quindi l'attore al lavoro, un po' come nelle morti in scena poc'anzi analizzate. In questo frangente il protagonista appare alquanto eccessivo, per motivi drammaturgici, e non si cura di evitare lo sguardo in macchina, seppur di sfuggita (Figg. IV/20-21-22-23).



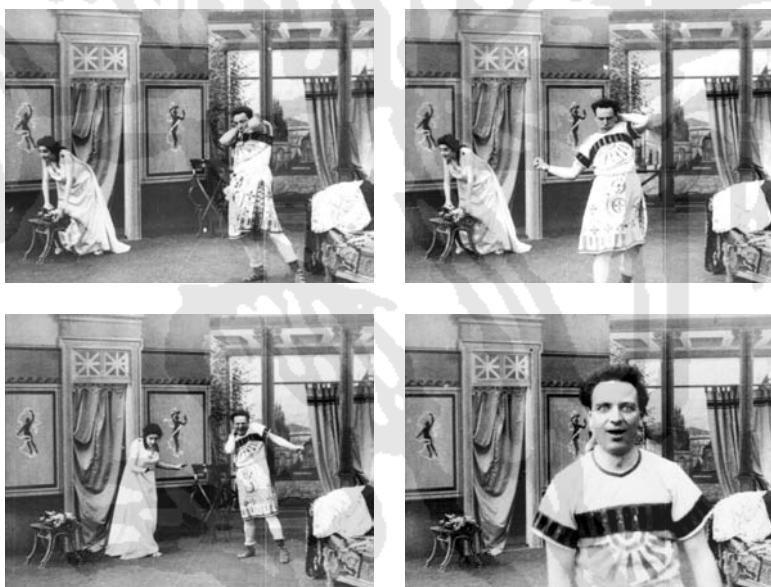
Figg. IV/20-21-22-23

La pazzia concede all'attore italiano della *seconde époque* di venire meno all'interdizione dello sguardo in macchina<sup>30</sup>. Non è però uno sguardo rivolto direttamente allo spettatore ma finalizzato a rendere al meglio la perdita di controllo e contegno da parte del protagonista. La «theatricality» dell'immagine non è quella tipica della cinematografia-attrazione<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Già Azzurri dichiara con fermezza che lo sguardo in macchina è interdetto in P. AZZURRI, *op. cit.*, pp. 25-29.

<sup>31</sup> Sul concetto di *theatricality* rimandiamo a M. FRIED, *op. cit.*

Nella stessa scena del 1908, Umberto Mozzato rivolge lo sguardo in macchina in maniera palese e addirittura si avvicina barcollando all'obiettivo rompendo la grandezza scalare, propria del dispositivo visivo in *trompe l'œil* teorizzato da Sirois-Trahan, mantenuto lungo tutto il corso del film. In questo caso non siamo di fronte a una semplice rottura di una precaria quarta parete e l'interpellazione nei confronti dello spettatore appare di una violenza diretta, finalizzata allo shock dello stesso: l'interprete, proprio nel culmine della sua performance, appare ancora imprigionato nel corpo del film attrazionale, appare addirittura come appendice del dispositivo attrazionale (Figg. IV/24-25-26-27).



Figg. IV/24-25-26-27. Coll. EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Grazie al lungometraggio, il genere peplum può offrire non soltanto sofisticate (e fotorealistiche) visioni storiche di Roma antica, con il corollario di attrazioni visive che abbiamo già ricordato, ma può anche mettere in grande evidenza uno degli elementi fondamentali di questa cultura: il linguaggio del corpo, il suo gestire, la sua espressività. Elementi che, insieme al portamento, erano parte fondamentale della vita pubblica, nonché segno di distinzione sociale nell'antica Roma.



Siamo lontani da quel «codice istrionico», per dirla alla Pearson, per molti commentatori attribuito della produzione europea coeva, che appare definizione appropriata soltanto se riferito allo stile degli attori del film del 1908<sup>32</sup>. Ci troviamo di fronte, piuttosto, a un gestire sì latino, come direbbe Eileen Bowser, ampio, talora sovrabbondante; un gestire, un incedere, un posare indirizzati anche all'effetto pittorico, talora oggetto di critiche velatamente razziste da parte dei commentatori anglosassoni o tedeschi, ma attento al decoro e soprattutto in linea, se non con una rappresentazione realistica della romanità, quantomeno con una rappresentazione attendibile della stessa rispetto agli orizzonti d'attesa del pubblico di allora<sup>33</sup>. Dobbiamo pensare, infatti, che a Roma l'oratoria e il linguaggio corporeo di cui si fa portatrice ebbero un grandissimo peso nella sfera pubblica. Un peso che sarà tramandato non solo dall'arte romana giunta fino a noi, ma anche attraverso i trattati di retorica ispirata alle fonti antiche e, soprattutto, dall'iconografia di Roma antica diffusasi in epoca moderna. Il medium cinematografico agli albori degli anni Dieci, grazie al suo effetto di realtà, costituisce però un salto di qualità notevole rispetto alle rappresentazioni fino ad allora conosciute di questo aspetto della cultura antica.

In pochissimi anni, il passaggio dal formato corto al lungometraggio permette così di riproporre, ancora più magnificamente, un patrimonio iconografico già conosciuto, che conserva tratti attrazionali ma subordinati a una resa spettacolare di un universo diegetico ben definito. I conseguenti mutamenti della messa in scena, come abbiamo visto, consentono però di restituire con grande cura non solo visioni più grandiose, ma anche una dimensione intima dei personaggi che le popolano, il costume che li contraddistingue e le passioni che li agitano. Mettono insomma in evidenza, come non era mai accaduto prima d'ora, l'attore contemporaneo in quanto mezzo privilegiato per restituire scampoli d'antichità allo spettatore del primo Novecento.

<sup>32</sup> Cfr. R.E. PEARSON, *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, University of California Press, Berkeley 1992.

<sup>33</sup> Occorre rimarcare che la Bowser utilizza l'aggettivo in termini negativi, riprendendo la terminologia dell'epoca in E. BOWSER, *History...*, cit., p. 88. A tal proposito cfr. C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2007, p. 33.

## 2. Heureka! (l'energia e l'espressione)

Il tema della costruzione dello spazio nel cinema degli anni Dieci è stato già affrontato nel capitolo precedente. Il confronto di due film legati a filo doppio – in quanto prodotti a partire dallo stesso identico soggetto – ma nello stesso tempo risultato di due sistemi estetici differenti, si era dimostrato un valido metodo per enucleare alcune delle caratteristiche tipiche della *mise en présence* del cinema della seconda epoca.

Il confronto diretto tra opere in qualche modo affini e nello stesso tempo appartenenti a modi di produzione, o per meglio dire, a regimi esperienziali differenti è poi continuato in questo stesso capitolo grazie al confronto tra la versione del 1908 e del 1913 de *Gli ultimi giorni di Pompei*. Anche in questo frangente proseguiremo con un confronto diretto tra due pellicole per far emergere alcune differenze che intercorrono tra attorialità europea e statunitense. Per fare questo siamo partiti da un accadimento singolare, ovvero da una recensione che mette a confronto il film *Padre con Enoch Arden* (David W. Griffith 1911 USA).

Come abbiamo visto in precedenza, la Germania degli anni Dieci è uno dei contesti più interessanti per quanto riguarda la riflessione sul medium cinematografico. In questo paese si forma un movimento di *Kinoreformbewegung* che emerge in tutta la sua forza dirompente nel momento in cui il cinema esce dalla sfera dell'intrattenimento da fiera e trova spazio in luoghi deputati, ovvero nella sala stabile. Non occorre ricostruirne tutta la genesi e gli sviluppi perché questa operazione è stata già compiuta egregiamente da alcuni storici del cinema<sup>34</sup>. Le posizioni talora stucchevoli, l'ideologia paternalistica e conservatrice, la grettezza di alcuni riformatori non ci devono però far dimenticare la grande importanza di questa esperienza, in certi casi, di vera e propria "resistenza anticinematografica". I documenti che hanno lasciato sono di fondamentale importanza per gli storici. Occorre dire, inoltre, che alcune delle esperienze legate al movimento di riforma in Germania non si opponevano in toto al nuovo medium, ma soltanto a quei generi considerati triviali, violenti o moralmente corruttori, oppure all'insalubrità di alcune sale cinematografiche. Ci sono addirittura esperienze

<sup>34</sup> Per una sintetica ricostruzione del dibattito innescato dal *Kinoreformbewegung* in lingua inglese rimandiamo a S. HAKE, *The Cinema's Third Machine. 1907-1933*, University of Nebraska Press, Lincoln 1993, pp. 27-42. Segnaliamo anche H. DIEDERICH, *Anfänge deutscher Filmkritik*, Verlag Robert Fischer und Uwe Wiedleroth, Stuttgart 1986, che riporta un'ampia bibliografia sull'argomento.

riformatrici che possono essere lodate in quanto illuminate e soprattutto foriere di contenuti (proto)teorici che tutt'oggi appaiono alquanto interessanti<sup>35</sup>. In particolare, la rivista *Bild und Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie* è notevole per la qualità del dibattito offerto. I migliori teorici della *Kinoreform* presero parte al progetto di questa rivista con contributi importanti che spesso nulla hanno di che invidiare rispetto alla teoria successiva. Albert Hellwig, Adolf Sellman, Willi Warstat, Hermann Häfker hanno scritto pagine importanti sulle colonne della rivista. Anche autori tangenziali rispetto al movimento riformatore, come Herbert Tannenbaum e Emilie Altenloh, pubblicarono saggi, così come personalità meno schierate con la *Weltanschauung* d'ispirazione cattolica della rivista<sup>36</sup>.

In un articolo del 1913 intitolato *Heureka*<sup>37</sup>, l'autrice Malwine Rennert saluta con gran favore il risultato estetico del film *Padre*. La scoperta a cui rimanda implicitamente il titolo è quella relativa alla possibilità di offrire al pubblico un vero e proprio dramma cinematografico, possibilità realizzata proprio dal film d'esordio di Ermete Zacconi. In un contesto cinematografico europeo segnato da sciovinismi di ogni sorta (siamo pur sempre nell'età degli imperialismi) è da rimarcare innanzitutto il fatto che un'autrice spenda delle parole di così grande elogio per un film straniero e lo indichi ai suoi connazionali come esempio da seguire. Malwine Rennert, che in tempi di guerra non rinuncerà comunque ai toni dello spirito di difesa nazionale<sup>38</sup>, si ricollega infatti al dibattito coevo impegnato attorno alla questione delle possibilità drammatiche del cinema e si schiera dalla parte di chi crede nelle capacità del nuovo medium. Il film dell'Itala di Torino è lì per offrire la

<sup>35</sup> Sul concetto di prototeoria rimando al numero 550-551 di *Bianco & Nero* a cura di Luca Mazzei e Leonardo Quaresima. I due studiosi utilizzano però il termine "micro-teoria". Il termine "prototeoria" è più adatto secondo noi a indicare la prospettiva teorica rizomatica, dislocata, asistemica, non istituzionalizzata propria delle origini e degli anni Dieci. A tal proposito rimandiamo a G. GRIGNAFFINI, *op. cit.*, pp. 17-39.

<sup>36</sup> Per un'introduzione in italiano su Malwine Rennert rimandiamo a H. DIEDERICHs, *Eureka! Malwine Rennert, la prima critica cinematografica tedesca, scopre l'arte filmica*, in «Bianco e Nero», LXVII, n. 556 (2006), pp. 57-70.

<sup>37</sup> Cfr. M. RENNERT, *Heureka!*, 1913 in H. DIEDERICHs, *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, pp. 143-146.

<sup>38</sup> Cfr. H. SCHLÜPMANN, *Größe, die uns erhebt. Die Teilhabe der Frauen am Chauvinismus Zwei Filmkritikerinnen schreiben 1915 zu dem Cines-Film 'Cajus Julius Caesar' / 'Greatness that Makes us Bigger'. The Participation of Women in Chauvinism: Two Female Critics Write about Cine's Film 'Cajus Julius Caesar' in 1915* in «Frauen und Film», n. 40 (1986), pp. 62-72.

migliore dimostrazione, secondo la critica tedesca, grazie alla «coesione tra poeta, attori, tecnici e finanziatori»<sup>39</sup>.

Quello che a noi interessa, però, non è soltanto l'elogio del film italiano, ma il confronto che la critica tedesca fa tra quest'ultimo ed *Enoch Arden* (David Wark Griffith 1911 USA), un'opera a due rulli dal soggetto simile a quello di *Padre* che la Rennert aveva visto l'anno prima<sup>40</sup>. Il film di Griffith, il primo a superare la lunghezza di un rullo, nonché uno dei più conosciuti nella sua sterminata filmografia composta da più di mezzo migliaio di titoli, è letteralmente distrutto. Scrive la Rennert:

li [in *Enoch Arden*] abbiamo un pasticcio frammentario di cattivo gusto, un tentativo infruttuoso di esprimere lirismo attraverso le immagini, un attore mediocre; qui [in *Padre*] un'azione continua, costruita attorno a un sentimento elementare, l'amore paterno; crescente suspense fino all'esplosione; serrate successioni di scene e un attore di prima categoria<sup>41</sup>.

L'estetica filmica, che potremmo definire con alcune riserve "all'europea", esce vincitrice dal confronto con lo sperimentalismo griffithiano, uno sperimentalismo che genera confusione, fastidio. Per la Rennert, il film americano (che da lei viene citato erroneamente come inglese),

<sup>39</sup> «Unisono zwischen Dichter, Schauspielern, Technikern und Finanzleuten» (M. RENNERT, *op. cit.*, p. 143).

<sup>40</sup> *Enoch Arden*, famoso film griffithiano a due rulli, è tratto dall'omonimo poema di Alfred Lord Tennyson. Il poema e il film raccontano le vicende del marinaio Enoch Arden che, partito per il mare per sostenere la famiglia, fa naufragio ed è costretto a rimanere lontano da casa per parecchi anni. Egli fa ritorno a casa soltanto dopo anni e trova la moglie felicemente sposata con un precedente rivale dello stesso protagonista. Enoch decide di non rivelarsi alla moglie per non rompere il suo nuovo idillio e muore infine di crepacuore. Il ritorno del padre a casa dopo una lunga assenza involontaria e il suo sacrificio sono gli elementi che secondo Rennert avvicinano, dal punto di vista narrativo, due film comunque differenti. La letteratura sul film è sterminata. Rimandiamo alle analisi di Roberta Pearson (in R. PEARSON, *Eloquent Gestures...*, cit., pp. 62-74) e alla relativa bibliografia. In queste pagine troviamo anche il raffronto tra questo adattamento e quello del 1908, sempre di Griffith, intitolato *After Many Years* (David Wark Griffith 1908 USA). Per quanto riguarda *Padre* e la produzione Itala rimandiamo a S. ALOVISIO, *L'Italia Film nei primi anni Dieci: ipotesi per un'analisi stilistica*, in P. BERTETTO, G. RONDOLINO (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro, Torino-Milano 1998, pp. 244-266.

<sup>41</sup> «dort [in *Enoch Arden*] ein zerstückeltes Durcheinander fader Szenen, ein mißlungener Versuch, Lyrik in Bildern auszudrücken, mittelmäßige Schauspieler; hier [in *Padre*] eine einheitliche Handlung, auf einem Elementargefühl, der Vaterliebe, aufgebaut; wachsende Spannung bis zur Entladung; straffe Szenenfolge. Und Schauspieler ersten Ranges» (M. RENNERT, *art. cit.*, p. 143).

nonostante la presunzione di voler esprimere lirismo attraverso le immagini, non è affatto riuscito. La principale critica è rivolta al montaggio, ovvero a quella caratteristica del cinema griffithiano che lo renderà celebre tra i contemporanei, un mito tra l'avanguardia russa e un punto di riferimento per i teorici del cinema classico.

A leggere la recensione della tedesca, viene in mente la lettura più recente del cinema di Griffith e in particolare di *Enoch Arden* da parte di Jacques Aumont e l'altrettanto famosa reazione piccata di David Bordwell. Si tratta notoriamente di una diatriba dei primi anni Ottanta che travalicava il solo caso Griffith, coinvolgendo i fondamenti di quella che è stata definita la «continental theory», originariamente di stampo baziniano-metiziano-strutturalista, e quelli della teoria propugnata da Bordwell, di stampo neoformalista. Uno scontro epistemologico che è stato risolto e ricondotto nell'alveo del solo dibattito griffithiano, a nostro modo di vedere con saggezza teorica (e forse anche diplomatica), da Tom Gunning, nella conclusione del suo magistrale lavoro dedicato al regista americano<sup>42</sup>.

Lo scontro tra Aumont e Bordwell non è difficile da ricostruire nelle sue fasi iniziali. Tutto ha inizio con il saggio dal titolo «Griffith, le cadre, la figure» contenuto in un celebre volume, curato da Raymond Bellour, dedicato all'analisi del film americano<sup>43</sup>. Nel suo saggio il francese critica l'interpretazione della figura di Griffith che lo costringe, potremmo dire, al ruolo di precursore o di premonitore di un altro cinema, quello dell'evidenza e dell'immediatezza, della trasparenza: il cinema classico. Aumont, infatti, analizza alcune scelte formali dell'americano che sembrano trascendere la classicità, andando oltre la sua stessa supposta tendenza alla trasparenza. In particolare, egli fa riferimento all'«ostensible, voire ostentatoire pauvreté paradigmatique des lieux», in *Enoch Arden* e anche altrove, che porta a una «clôture figurative», a una povertà della messa in scena di stampo «antinaturaliste». È un cinema che tenderebbe, sempre secondo Aumont, a figurazioni archetipiche ponendo al centro della scena «les aventures du décor» piuttosto che quelle dei personaggi. Un cinema che dà l'impressione «d'une sorte de force centripète qui n'a de cesse qu'elle n'ait ramené le personnage dans un cadre lui-même défini selon une certaine conformité au décor»<sup>44</sup>, un cinema fatto

<sup>42</sup> Cfr. T. GUNNING, *D.W. Griffith and the origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana 1991.

<sup>43</sup> J. AUMONT, *Griffith, le cadre, la figure*, R. BELLOUR (a cura di), *Le cinéma américain. Analyses de films*, Flammarion, Paris 1980, pp. 51-67.

<sup>44</sup> J. AUMONT, *op. cit.*, p. 55.

di sequenze d'interni filmate con una prospettiva teatrale, di entrate e di uscite dal quadro come fosse un arco di proscenio e di esterni non sempre rispondenti al centramento della figura spettatoriale. Aumont prosegue oltre e parla anche di «fils blancs qui coustent les plans entre eux»<sup>45</sup> che vengono da Griffith esibiti, ostentati insistentemente. Il riferimento è quello delle sequenze montate in parallelo, in cui i due protagonisti sembrano comunicare l'uno con l'altro, pur trovandosi in due luoghi diegeticamente lontani. Insomma, Griffith lascerebbe intravedere tracce assai marcate della sua scrittura nel testo, quasi alla maniera moderna. Un eccesso di scrittura che si rivela per Aumont anche nell'utilizzo del primo piano, una sorta di «grimace du texte filmique»<sup>46</sup>.

La risposta di Bordwell non si lascia attendere. In un saggio assai polemico<sup>47</sup>, l'americano riprende l'analisi di *Enoch Arden* fatta da Aumont e cerca di decostruirne i presupposti attraverso una controanalisi che confronta i sottocodici griffithiani citati dal francese con il contesto storico nel quale appaiono. Proprio quest'ultimo appare agli occhi di Bordwell colpevolmente ignorato. In particolare, Bordwell critica l'interpretazione secondo la quale a congiungere, attraverso lo sguardo di Annie Lee, il luogo in cui la protagonista si trova con quello del naufragio, sia un falso raccordo di sguardo, classico all'apparenza e moderno in profondità. In realtà, come dimostra Bordwell citando opportunamente Griffith stesso in un'intervista del 1915, il raccordo in questione è una «mental vision and a temporal link between diegetically objective events»<sup>48</sup>, un raccordo in quell'epoca codificato e definito dallo stesso Griffith come uno «switch-back»<sup>49</sup>.

A chiudere il cerchio ci pensa Gunning, che a conclusione del suo studio su Griffith riprende la polemica dei due colleghi. Da una parte

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 65. Aumont nel passaggio di poco successivo parla sia di *grimaces* figurative che di *grimaces* dell'attore griffithiano.

<sup>47</sup> Il saggio è intitolato «Textual Analysis, etc.», titolo che deriva con ironia polemica dall'abitudine di Metz di terminare l'elenco di determinate caratteristiche di un dato sottocodice cinematografico con i punti di sospensione, sintomo, secondo Bordwell, di un certo pressapochismo del teorico francese nei confronti dell'indagine storica in D. BORDWELL, *Textual Analysis, etc.*, in «Enclitic», n. 2/1, V/VI (1981/1982), pp. 125-136.

<sup>48</sup> D. BORDWELL 1981/1982, *op. cit.*, p. 128.

<sup>49</sup> «The switch-back is the only way of giving the action in two contemporaneous trams of events. Its psychological value is even greater. By the "switch-back" you show what a man is thinking of or what he is talking about. For instance, you see a scene shot showing a man musing. Then the picture "switches back" to his sweetheart and then back to the man again. Thus you know what the man was thinking of» (DAVID GRIFFITH, *Weak Spots in a Strong Business*, 1915 ora in D. BORDWELL, *Textual Analysis*..., cit., p. 129).

egli sottolinea la precisione storica e la logica stringente delle obiezioni del connazionale, dall'altra però, facendo appello a Gadamer e al suo rinomato antistoricismo, cerca di rivalutare l'analisi di Aumont. Quello che a lui interessa non è, ripeto, entrare tanto nel merito dello scontro tra paradigmi teorici, quanto piuttosto chiudere con un'immagine storiografica di Griffith che non lo riduca a semplice catalizzatore delle potenzialità del sistema cinematografico industriale americano nascente. Gunning concorda infatti con Aumont nell'affermare la visibilità del *discours* griffithiano. Anche Malwine Rennert potrebbe idealmente inserirsi in questo dibattito, con il suo punto di vista "all'europea", che sembra dare ragione ad Aumont (benché il giudizio su Griffith sia completamente opposto) per il suo sconcerto di fronte a una scrittura capricciosa, instabile e sperimentale come quella griffithiana.

Griffith, anche agli occhi della Rennert, per continuare sulla scia dell'anacronismo di Aumont, è moderno in quanto aspira a un cinema di poesia, ma nello stesso tempo è confuso perché, aggiungiamo noi sempre sulla scorta delle indicazioni di Aumont, si "attarda" su scelte "teatrali" che negano completamente questa stessa modernità<sup>50</sup>. Insomma, la scrittura di Griffith sarebbe un'identità degli opposti esteticamente non riuscita per la prima e sorprendente per il secondo. La "scrittura" griffithiana è interpretata dalla Rennert secondo i parametri di una cultura cinematografica europea che, invece di essere attardata su modelli primitivi, come dichiarava fino a poco tempo fa una storiografia miope, sembra al contrario aver trovato già agli albori degli anni Dieci una sua stabilità stilistica. Una "scrittura" che nel 1912, al contrario di quella griffithiana, ha già definito molte delle sue convenzioni fondamentali, dei suoi sottocodici, senza per questo rinunciare alla continua sperimentazione di nuove soluzioni formali all'interno di un sistema stabile. Questa è infatti la nostra tesi fondamentale, che ci ha portati a ripercorrere diacronicamente i termini di questo dibattito, ovvero che in realtà è il cinema americano, quello di stampo "griffithiano", a risultare più "instabile" rispetto a quello europeo. Griffith, e con lui i suoi epigoni, è un regista troppo impegnato nella ricerca di nuovi codici cinematografici, troppo attento allo sviluppo del medium, almeno in questa fase, e meno a concedere spazio all'attore. Anche in que-

<sup>50</sup> Per la Rennert la confusione è ovviamente provocata dalla "modernità" del montaggio griffithiano. Aumont invece sembra non comprendere che alcuni degli stilemi griffithiani, quelli che lui considera teatrali, sono in parte i residui di una "scrittura", di "codici" provenienti dall'epoca delle origini.

sto caso non vi è nessuna intenzione di creare scale di valori, bensì di ribaltare un giudizio che per troppo tempo ha inficiato una comprensione piena del cinema del vecchio continente, della *seconde époque*, che è tutt'altro fuorché un cinema di transizione come, tra le altre cose, mostrano proprio gli studi di David Bordwell<sup>51</sup>.

In tutto questo trova spazio, finalmente, il discorso sull'attore. Un discorso che non può che partire proprio da questa dicotomia – non assoluta lo ribadiamo – tra Stati Uniti ed Europa. La stessa recensione della Rennert ci conduce a legare a filo doppio la costruzione dello spazio filmico con la performance dell'attore. Ci invita inoltre a confrontare tipologie performative assai differenti. Di certo qualcuno potrebbe obiettare che il confronto tra un mostro sacro della scena di prosa come Ermete Zacconi e gli attori griffithiani è alquanto azzardata. Questo è un elemento di cui tenere conto. Anzi, occorre proprio tenere conto del fatto che un attore come Zacconi riesca a ritagliarsi uno spazio di primo piano nel cinema italiano e, soprattutto, a lasciarvi un'impronta significativa.

Procediamo ora al confronto analitico di alcuni momenti forti delle diverse performance attoriali, facendo costante riferimento ad alcuni studiosi che ci hanno preceduti<sup>52</sup>. A partire dal prologo visivo di *Padre* possiamo già notare alcune differenze. Nel film zacconiano, lo abbiamo già visto, lo spettatore è subito irretito dal contatto oculare con l'attore. Per un critico italiano della rivista *La Vita cinematografica* si tratta di «una genialissima trovata completamente diversa dai soliti ridicoli medaglioni viventi»<sup>53</sup>. La performance dell'attore è così descritta dallo stesso critico:

Zacconi! Papà Andrea! Ecco il passo strascicante, incerto, del vecchio, reso con verità impressionante. Ecco subito la fisionomia nobilissima ci dà subito l'impressione di uno spavento subitaneo... poi i lineamenti si distendono... Papà Andrea! Zacconi ha riconosciuto il suo pubblico... il suo pubblico, quello che tante volte lo ha freneticamente applaudito, e lo saluta timidamente e il sorriso ci fa riconoscere sotto il trucco sapiente l'attore illustre<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> D. BORDWELL, *On the History...*, cit., pp. 158-172 e D. BORDWELL, *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2005, pp. 43-82.

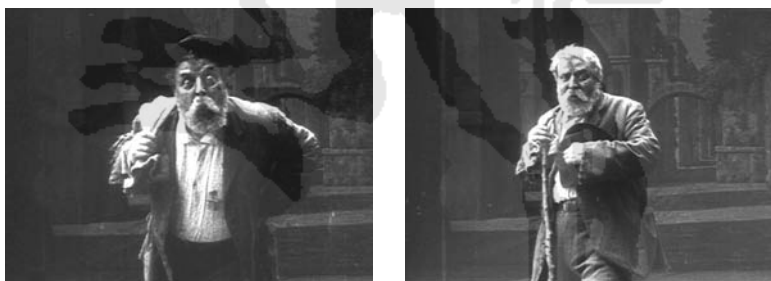
<sup>52</sup> Per l'analisi del film facciamo riferimento alla copia contenuta negli archivi dell'EYE Filmmuseum di Amsterdam.

<sup>53</sup> IL RONDONE, *Padre! Interpretato dal Comm. Zacconi*, «La Vita cinematografica», III, n. 21 (1912), p. 58.

<sup>54</sup> *Ibidem*.



In questo commento sono racchiuse alcune degli elementi fondamentali di una performance attoriale della *seconde époque*. L'incedere, ad esempio, è parte fondamentale della riuscita artistica di un attore. Un elemento assolutamente da non sottovalutare secondo i manuali di recitazione<sup>55</sup>. L'attore non deve abbandonare il decoro richiesto dall'obiettivo, ma Zacconi fa di più, riuscendo a restituire un effetto di realtà «impressionante». La costruzione dello spazio in profondità gli permette di offrire una camminata dapprima parallela e poi in direzione della macchina. Zacconi, nei panni di un papà Andrea vecchio, malconcio e pezzente, già evaso di galera, vive letteralmente la scenografia e gli oggetti del set. Egli si china e raccoglie una scatola di latta e la infila in un sacco di juta. In questo gesto c'è tutta la tragedia del protagonista costretto da un tiro mancino a una vita clandestina e sottoproletaria; c'è anche però tutta l'esorbitanza di una performance che sembra travalicare la rappresentazione, che si dà a vedere anche a prescindere dalla narrazione. In questo senso possiamo concordare con Pudovkin che siamo di fronte a un esempio di «fotografia dell'attore», benché squisitamente cinematografica<sup>56</sup>. Poi arriva l'interpellazione in cui Zacconi sembra rimanere a metà strada tra il personaggio e lo svelamento di sé come artista. Da un parte Zacconi mantiene un contegno del personaggio provato dalla vita, dall'altra però ci offre la sua «fisiognomia nobilissima», un gioco espressivo condotto attraverso la mimica facciale che fa emergere di prepotenza l'attore oltre il personaggio (Figg. IV/28-29).



Figg. IV/28-29. Coll. EYE Filmmuseum, Amsterdam.

<sup>55</sup> Si cfr. P. AZZURRI, *op. cit.*, pp. 25-28.

<sup>56</sup> A tal proposito cfr. la nostra premessa.

In particolare è lo sguardo – il famoso sguardo zacconiano – dapprima atterrito, in seguito disteso e infine ambiguo a rivelarci un altro tratto caratteristico della performance attoriale degli anni Dieci: l'occhio. Anche qui occorre scomodare i manuali, i quali, in questo caso, si rifanno a un'ampia tradizione pedagogica oratoria e teatrale, risalente fino all'antica Roma<sup>57</sup>, in cui l'espressività dell'occhio gioca un ruolo fondamentale nel processo comunicativo e interpretativo. Nel cinema muto europeo, in cui l'utilizzo del primo piano non si afferma come pratica consueta, non si tratta di un fenomeno legato alla microespressività del viso, bensì di un'espressività ampia e intensa. Occhio e, ovviamente, arcata sopraccigliare sono gli elementi fondamentali della mimica facciale dell'attore europeo coevo. Una mimica che nelle prime parti del film è spinta all'eccesso, il cui utilizzo è certo abusato e, osiamo dire, non del tutto riuscito. In particolare, nelle scene in carcere, Zacconi indugia eccessivamente nel comunicare la sua disperata ansia di libertà e l'emozione successiva alla fuga, riproponendo in maniera alquanto inappropriata la stessa espressione offerta nel prologo. A giocare a sfavore di Zacconi è qui una fisionomia che sbarbata non sembra la più adatta alla lente del cinematografo. Decisamente più fotogenico è il viso con la barba e quel «trucco sapiente» individuato dal critico italiano. Proprio il trucco rappresenta una delle prerogative dell'attore del muto. Sempre i manuali tornano spesso su questo punto e consigliano all'attore in erba di formarsi anche nell'arte del make up.

Di tutt'altro tipo sono invece le scene di presentazione dei personaggi in *Enoch Arden*. Se da una parte è facile inserirli all'interno della tradizione del prologo visivo, dall'altra occorre sottolineare la chiara appartenenza del prologo alla diegesi e l'assenza completa di interpellazione e persino di teatralità. Siamo nel regime dell'«absorption», come direbbe Michael Fried, in cui il soggetto rappresentato è intento a osservare qualcosa o qualcuno appartenente all'universo diegetico e nient'altro (Figg. IV/30-31-32)<sup>58</sup>.

Il prologo, più che mostrare l'attore oltre il personaggio, comunque presente nella didascalia, sembra pensato soprattutto per rivelare immediatamente il fondamentale nucleo drammatico e il catalizzatore narrativo: il triangolo amoroso e il mare<sup>59</sup>. Nell'inquadratura immedia-

<sup>57</sup> Sull'importanza dell'occhio nei trattati antichi cfr. C. VICENTINI, *op. cit.*

<sup>58</sup> Cfr. M. FRIED, *op. cit.* Una copia del film di Griffith si trova alla Library of Congress. Il film è disponibile anche in DVD (edizioni Kino International, 2002).

<sup>59</sup> Per un'analisi della sequenza rimandiamo a R.E. PEARSON, *Eloquent Gestures...*, cit., pp. 64-65. Il film apre sul personaggio di Annie, sul mare, un'orizzonte sconfinato, senza barriere che ci fa avvertire tutta la presenza ingombrante dell'universo diegetico.

tamente successiva alle tre inquadrature iniziali, ne segue infatti una in cui vediamo il rivale del protagonista, Philip, che ha raggiunto Annie in riva al mare, chiacchierare amabilmente con lei. Subito dopo, leggermente più lontano dall'obiettivo, entra in campo da sinistra Enoch che osserva la scena con disappunto e gelosia (Fig. III/33). In questa inquadratura, possiamo dire, c'è tutto il film: il triangolo e il mare, ma anche il tragico epilogo in cui Enoch è costretto a guardare quell'unione senza poter far nulla

La situazione iniziale, comunque, si ribalta repentinamente. Enoch esce infatti dal campo dalla parte in cui era entrato. Una nuova inquadratura, più ravvicinata, ci mostra il mare e gli scogli. Enoch entra da destra, ripreso di spalle mentre sta per attraversare il campo, si ferma e si gira, a mezza figura, scuote leggermente la testa, come rassegnato, salvo poi cambiare atteggiamento e diventare risoluto, corrugando la fronte, serrando gli occhi, stringendo visibilmente i pugni e portandosi la mano al petto. Per Roberta Pearson si tratta di un gesto appartenente al cosiddetto codice istrionico che, a causa delle caratteristiche del montaggio e della direzione degli sguardi, appare alquanto futile dal



Figg. IV/30-31-32-33

punto di vista comunicativo. Un gesto che appare comunque smorzato, compresso nella sua energia e nella sua espressività.

Non è l'unico caso che possiamo citare. Proprio la studiosa sottolinea la presenza di tali momenti ma li considera semplici permanenze del codice istrionico all'interno di una performance che nel complesso oramai si è trasformata, assumendo un codice verosimile. Un altro esempio lo troviamo nell'inquadratura, già commentata da Aumont, Bordwell e da Griffith stesso, in cui Annie è sulla spiaggia e s'immagina il marito in pericolo di vita. È una scena molto efficace, il cui alto grado patetico nasce dalla semplice giustapposizione, resa attraverso il montaggio alternato, di due mondi, quello dell'attesa di Annie e quello del naufragio di Enoch (Figg. III/34-35). La costruzione dello spazio filmico è qui la fonte principale della tensione emotiva e non ci sarebbe alcun bisogno di caricare ulteriormente la scena di pathos. Griffith opta addirittura per la ripresa della protagonista di spalle (Fig. III/36). Tuttavia, dopo un'altra immagine di Enoch che rischia la vita in mare (Fig. III/37), la protagonista, dapprima raccolta nel suo dolore, si lascia andare a un gesto e a un'espressione del volto di disperazione alquanto caricati (Fig. III/38).

In realtà, si tratta di convenire con Brewster e Jacobs: non abbiamo tanto una tipologia completamente nuova di performance ma una tecnica di montaggio, una resa dello spazio filmico che smorza l'energia e l'espressività dell'attore, lo spazio a lui concesso per dispiegare la sua arte. In questi e in altri casi in realtà si osserva una discrepanza tra la *mise en présence* e lo stile dell'attore. In questo risiede soprattutto talora l'instabilità griffithiana. Abbiamo anche casi in cui scelte gestuali ed espressive minimaliste, messe in rilievo attraverso determinate scelte linguistiche, appaiono appartenere più alla sfera dell'effetto che a quella del reale. I due autori, infatti, smontano in parte la tesi (semplificistica per quanto accattivante) della Pearson e nel loro studio arrivano a negare l'esistenza di un codice verosimile nei film di Griffith e in quelli di altri autori statunitensi<sup>60</sup>.

Essi preferiscono parlare di decoro piuttosto che di realismo, una categoria che contraddistingue comunque anche performance non certo realistiche come quella de *Gli ultimi giorni di Pompei* del 1913, in rapporto alle performance della versione precedente. Essi riconoscono un contegno maggiore, in generale, da parte degli interpreti Biograph, senza che però questo comporti l'abbandono o la rinuncia di quel pittoria-

<sup>60</sup> «Attitudes in the late Griffith Biographs are few and far between, although they are often heightened because of their isolation and the editing structure within they are placed» (B. BREWSTER, L. JACOBS, *Theatre...*, cit., p. 129).



Figg. IV/34-35-36-37

lismo teatrale che, secondo loro, caratterizza buona parte delle performance cinematografiche degli anni Dieci, sia in Europa che in America. Per Brewster e Jacobs non è tanto il tipo di performance a venire stravolta, quanto la percezione che di essa hanno i contemporanei a causa delle scelte di regia operate da Griffith. La gestualità, insomma, diviene certamente più controllata, appare meno eccessiva grazie al montaggio, ma non arriva mai ai livelli di sottrazione di quella che i due chiamano «la terza alternativa», quella rappresentata ad esempio dal magistero di Sjöström o, aggiungiamo noi, dalla recitazione cinematografica dusiana<sup>61</sup>.



Fig. IV/38

<sup>61</sup> Ivi, pp. 132-136.

Il sistema griffithiano tende a far scomparire gli attori, una caratteristica propugnata di lì a poco dalla manualistica statunitense<sup>62</sup>, i quali però riemergono improvvisamente e con forza in alcune scene. In questo senso si ha l'impressione che performance attoriale e estetica filmica talora stridano, stonino e che l'energia e l'espressività degli attori stessi siano come bloccate. Forse quella che Malwine Rennert definisce "confusione" è causata anche da questa discrepanza tra codici cinematografici e codici recitativi e, rimanendo sempre nel regime dell'ipotesi, questa stessa discrepanza potrebbe aver influito negativamente sul suo giudizio relativo agli attori griffithiani. Ma quali sono invece gli elementi della performance zacconiana che tanto convincono Malwine Rennert?

Di *Padre* sono apprezzate l'azione unitaria costruita attorno al sentimento elementare dell'amore paterno, la tensione crescente fino all'esplosione e la concisa successione delle scene. Rispetto a Zacconi, la Rennert sottolinea con entusiasmo la missione pedagogica ereditata dal suo teatro, il lavoro fisico dell'attore, soprattutto nella scena finale in cui il protagonista deve salvare il figlio dal devastante incendio<sup>63</sup>. Sempre i manuali, infatti, consigliano all'aspirante attore un training fisico d'eccezione per poter affrontare le più svariate scene. Zacconi, nonostante l'età, non si lascia certo intimidire e offre saggi della sua prestanza fisica regalandoci all'inizio e alla fine del film stralci del suo corpo alle prese con performance quasi acrobatiche. Ma i punti forti della performance zacconiana, che influenzeranno il cinema successivo, sono altri. Ci riferiamo innanzitutto ai veri e propri corpo a corpo drammatici con un secondo personaggio, recitati frontalmente rispetto all'obiettivo, che tanta parte avranno nella recitazione performativa

<sup>62</sup> È il caso ad esempio del manuale di Jean Bernique (J. BERNIQUE, *Motion Picture Acting. For Professionals and Amateurs*, Producer Service Company, New York 1916) che assume un punto di vista griffithiano. A tal proposito cfr. M. PIERINI, *art. cit.*, pp. 94-116 che paragona questo manuale a quello di "transizione" di Frances Agnew (F. AGNEW, *Movie Picture Acting. How to Prepare for Photoplaying, What Qualifications Are Necessary, How to Secure an Engagement, Salaries Paid to Photoplayers*, Reliance Newspaper Syndicate, New York 1913).

<sup>63</sup> La stessa scena colpisce anche Louis Reeves Harrison, critico americano della rivista *The Moving Picture World* che scrive nel 1912: «Probably the most remarkable view of conflagration ever shown on the screen, exhibiting a palatial interior throughout a process of gradual destruction, picturing exciting incidents of rescue, this photography is decidedly superior to those that ordinarily portray mechanical devices of ingenuity because of fine acting and the interesting story told» ora pubblicato nella già citata scheda dedicata a *Padre* dell'Enciclopedia del cinema del Piemonte a cura di Marco Grifo.

delle dive italiane<sup>64</sup>. L'energia e l'espressività sono infatti gli elementi centrali della performance zacconiana che vengono lasciati liberi di esprimersi nei momenti cruciali del film.

Il primo esempio lo troviamo quando Zacconi si trova alle prese con l'attore, accreditato anche alla regia del film, Dante Testa, interprete del personaggio di Tonio, il vero autore del vile incendio per cui il protagonista finirà ingiustamente in carcere. In questo frangente, come in molti altri, Tonio è ubriaco e Dante Testa lo rende magistralmente attraverso il corpo quasi vibrante e il continuo contatto fisico con il protagonista. Si tratta di una recitazione da caratterista più che da personaggio a tutto tondo, ma non per questo meno riuscita. Zacconi, invece, rimane tranquillo e da abile contrappuntista utilizza il sacco di juta che ha in mano per non apparire passivo o come si direbbe in gergo "impallato". Tonio mostra dei denari ad Andrea, il quale chiede con un gesto della mano, chiaramente identificabile da un pubblico italiano, se non li abbia rubati da qualche parte. Testa risponde indicando con il dito indice l'occhio e fa capire che il gruzzolo è frutto di una furbata. La gestualità che accompagna il labiale mira alla comprensibilità da parte dello spettatore della comunicazione dei due, ma la situazione "ebbra" fa sì che non sia molto più caricata del dovuto rispetto a una conversazione normale. La scena è incredibilmente lunga. Il Grande Attore ha finalmente conquistato spazio e visibilità, il metraggio più lungo gli permette di dispiegare quegli effetti che qualche anno prima, con *La morte civile* di Novelli, si erano appena intravisti. Tonio intanto si addormenta e la recitazione di Zacconi, non costretta più a sostituire la comunicazione verbale, entra nel registro del quotidiano. Dopo che Tonio si è addormentato, Andrea si accorge del biglietto, cerca di rimetterlo nella tasca dello sconosciuto ma, senza malizia, scorge che si tratta della prova che proprio Tonio ed Evaristo Marny gli hanno giocato un brutto tiro. La reazione di Zacconi costituisce una delle vette cinematografiche dell'attore e, forse, della *seconde époque* tutta: il dubbio, la sorpresa, la rabbia sono lasciate quasi per intero a una mimica facciale marcata ma straordinariamente efficace a quella distanza dalla macchina da presa (Figg. IV/39-40).

<sup>64</sup> Sulla recitazione performativa cfr. G. GUCCINI, *Tecnicismi borelliani*, in «Cinegrafie», IV, n. 7 (1994), pp. 118-126. Sui corpo a corpo della diva italiana del cinema muto rimandiamo alle varie analisi in C. JANDELLI, *Le dive italiane...*, cit.



Figg. IV/39-40. Coll. EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Una scena che fa da preludio al primo confronto tra il protagonista e la figlia, anche qui un tema di natura melodrammatica che si ritroverà abbondantemente nel cinema delle dive italiane caratterizzato, secondo Angela Dalla Vacche, dal topos letterario e antropologico della *mater dolorosa*<sup>65</sup>. Il vero confronto è però quello immediatamente successivo tra l'industriale disonesto Evaristo Marny, personaggio interpretato da Evaristo Casaleggio, e il protagonista, in cui Zacconi può liberare tutta l'energia attoriale di cui è capace. In questo frangente è ancora un picco della recitazione performativa a essere offerto agli occhi dello spettatore. Zacconi da vero mattatore sovrasta il collega, il corpo a corpo, non solo per esigenze drammatiche, appare tutto sbilanciato a favore del primo. Zacconi si dimostra qui vero mattatore capace di offuscare la performance di chiunque gli si trovi di fronte (Figg. IV/41-42-43-44).

Il corpo a corpo arriva addirittura allo scontro fisico, finché il protagonista non decide di desistere e di recarsi a denunciare Marni alle forze dell'ordine. La rigida frontalità della prima parte della scena, utile per far emergere tutta la rabbia del personaggio attraverso l'assolo di Zacconi, lascia spazio a un'inquadratura in cui Marny mette il protagonista di fronte al fatto che i rispettivi figli sono innamorati. La scena è risolta attraverso una forma di enunciazione enunciata straordinaria, in cui emergono tutte le potenzialità del sistema europeo di costruzione dello spazio filmico in rapporto alla messa in risalto dell'attore. Marny invita il protagonista a osservare fuori dalla finestra. La macchina da presa riprende ora i due attori di spalle e l'esterno della casa in cui i figli dei due rivali amoreggiano, la costruzione dello spazio in profondità crea due piani drammatici rafforzati dalla presenza della finestra-schermo (Fig. IV/45).

<sup>65</sup> Riprendiamo la definizione da A. DALLE VACCHE, *Diva...*, cit.





Figg. IV/41-42-43-44. Coll. EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Lo spettatore rimane ancora decentrato, il suo sguardo non può quindi identificarsi con quello del personaggio, ma è comunque la presenza della finestra che lo avvicina alla sua stessa situazione scopica. Il personaggio protagonista e lo spettatore reale sono entrambi spettatori della scena che si svolge in giardino. Ma lo spettatore reale assiste anche alla reazione del personaggio a quella visione: vede come il protagonista e vede il protagonista, vede come il personaggio e vede l'attore che restituisce le emozioni del personaggio<sup>66</sup>. L'attore in questo



Fig. IV/45. Coll. EYE Filmmuseum, Amsterdam.

<sup>66</sup> Scrive a tal proposito Silvio Alovio «Marny e Vivanti si avvicinano a una finestra. Si collocano ai suoi bordi, e cominciano a guardare fuori. La finestra occupa stabil-

frangente è nello stesso tempo mediatore dello sguardo spettatoriale e oggetto dello stesso. Si tratta di una configurazione emblematica dell'esperienza filmica degli anni Dieci in Europa, ovvero della posizione dello spettatore rispetto all'universo diegetico, della sua immersione nel racconto mediata soprattutto dall'attore.

*Padre e Enoch Arden*, Zacconi e gli attori di Griffith: abbiamo scelto due opere molto particolari del cinema degli anni Dieci. Da una parte abbiamo un'attorialità teatrale esorbitante, libera da eccessivi vincoli, e una *mise en présence* che ne mette in risalto l'energia e l'espressività, la forza, dall'altra un'attorialità portata (quasi) a scomparire nelle maglie di una narrazione ostentata, un'attorialità che emerge, a tratti, quasi a singhiozzo e che appare, quindi, quasi bloccata. Da una parte abbiamo un progetto estetico teso alla messa in rilievo del gioco dell'attore dietro il personaggio e del suo ruolo di mediatore tra spettatore e universo diegetico, mentre dall'altra, in Griffith, ci troviamo di fronte a un cinema in via di definizione, affascinante oggi nel suo sperimentalismo, ma non ancora capace di restituirci un progetto chiaro e soprattutto di definire con precisione il ruolo dei suoi attori.

Forse il giudizio di Malwine Rennert è troppo severo ma è difficile non ammettere che, al di là della portata storica dei due film, da una parte abbiamo una delle più grandi personalità attoriche della *seconde époque* e dall'altra attori imbrigliati in un dispositivo, quello classico, che è ancora in divenire.

### 3. *Lyda Borelli: teatro e masochismo (intermedialità)*

L'avventura del Grande Attore spiana la strada all'avvento del divismo italiano. La genesi di un tale fenomeno va ricercata in più direzioni, compresa l'influenza innegabile esercitata dai film provenienti dal

mente il centro dell'immagine. Diventa uno schermo, un *surcadrage*, soprattutto, è ovvio, per Vivanti. All'interno di quella cornice, invalicabile come la soglia che divide lo schermo dalla sala, Vivanti vede in lontananza la figlia che amoreggia con Roberto Marny. La relazione tra due azioni simultanee, A (Marny e Vivanti che si fronteggiano nella stanza) e B (la figlia e Roberto nel giardino) in questo caso è garantita da uno sguardo intradiegetico: non c'è sproporzione tra il sapere di Vivanti e il nostro, anzi si crea quella tendenziale identità cognitiva che è propria della focalizzazione interna (perché non solo noi vediamo Vivanti, ma possiamo sapere, attraverso un'inferenza innescata dai suoi gesti, quello che sta pensando e sentendo dentro di sé)» in S. ALOVISIO, *L'Italia Film nei primi anni Dieci*, art. cit., pubblicato nella scheda del film dell'Enciclopedia del cinema del Piemonte.

nord, Danimarca su tutti, ma è oramai appurato dalla storiografia più accreditata, come già ricordato, che l'impegno cinematografico del Grande Attore, o meglio, del mattatore è stato fondamentale nell'informare uno dei generi più straordinari della *seconde époque*: il diva film<sup>67</sup>. Questo genere è stato il punto di partenza, nonché il terreno analitico più importante del nostro lavoro. Il diva film è sotto più punti di vista la produzione d'avanguardia degli anni Dieci. Si tratta di un cinema multiforme e non riconducibile a semplici etichette – quella di “cinema dannunziano” su tutte – come spesso si continua a fare. Il cinema delle dive italiane, infatti, raccoglie innumerevoli spunti provenienti dalla cultura e dalle forme d'arte della Belle Époque, rimediandoli in maniera originale e non sempre cosciente<sup>68</sup>. Il diva film italiano, al di là della grande valenza culturale, è soprattutto un cinema da esplorare per quanto riguarda la *mise en présence* del corpo attoriale e lo straordinario contributo performativo delle sue attrici. Anzi, potremmo dire che gli effetti di presenza del diva film e la diva stessa si sostengono e si rafforzano a vicenda, vivono in simbiosi, si danno valore l'uno con l'altro. Il corpo cinematografico, più che dal montaggio o dal punto di vista offerto dalla macchina da presa, è valorizzato attraverso un lavoro sul profilumico, ad esempio, o attraverso l'estensione temporale straordinaria dell'esibizione del corpo della diva.

Nel precedente capitolo, abbiamo già analizzato alcuni degli effetti di presenza specifici legati al genere: il prologo visivo, la presenza di simulacri mediali dell'immagine dell'attrice e, non da ultimo, la morte in scena, esibita molto spesso come momento culminante della performance attoriale della diva. Un numero proveniente dal teatro del Grande Attore, che fa emergere l'interprete al di là del suo personaggio, richiedendo grandi doti per essere sostenuto. Oggi non siamo più abituati a una tale visibilità e “teatralità” dell'attore cinematografico; per quanto la produzione sia molto variegata, abbiamo interiorizzato come spettatori cinematografici (e sempre con le dovute eccezioni) la “teatralità” come «mauvais objet»<sup>69</sup>, come pratica da associare al cinema più che altro in termini negativi. Negli anni Dieci questa stigmatizzazione nei confronti del teatro non esiste, o almeno non è ancora così forte, e il teatro stesso è assunto spesso implicitamente come termine di paragone positivo, nobilitante, virtuoso. Il cinema delle dive proviene soprattutto da qui, dal grande teatro di prosa, ma nello stesso tempo lo trascende.

<sup>67</sup> Cfr. D. LOTTI, *art. cit.*

<sup>68</sup> Sui processi di rimediazione del diva film cfr. A. DALLE VACCHE, *Diva...*, cit.

<sup>69</sup> Cfr. DE KUYPER, *Le théâtre...*, cit.

La teatralità della diva e della sua messa in scena oggi sembra apparentemente stridere a contatto con il medium cinematografico, eppure a uno sguardo attento e storicizzato emerge paradossalmente tutta la modernità, la capacità di trasfigurare, di celebrare, di esaltare corpi e, in particolare, il corpo femminile, anzi, il femminile.

Il diva film è soltanto una delle espressioni di quella scoperta del femminile (attorico e non) operata dal cinema degli anni Dieci. Heide Schlüpmann ha ricordato come il cinema della seconda epoca sia soprattutto il cinema del femminile e per il femminile<sup>70</sup>. È proprio la studiosa a sottolineare giustamente la specificità della *seconde époque* – un termine che anche lei utilizza esplicitamente – togliendo questo cinema da una scomoda collocazione intermedia tra cinematografia-attrazione e cinema narrativo. La studiosa tedesca dichiara infatti che

The women on the screen provided the spectator with dreams and fantasies that corresponded to their most intimate desires. This inspired a psychophysical interest in film that did not rely on the spectacular, on attraction<sup>71</sup>.

Il suo testo riprende molti degli spunti del famoso libro pubblicato nel 1990 e intitolato *Unheimlichkeit des Blicks* in cui la studiosa sottolinea proprio il grande ruolo assunto dal femminile nel forgiare il cinema degli anni Dieci, al di qua e al di là della frontiera dello schermo<sup>72</sup>. Allora si trattava di difendere una produzione alternativa a quella classica, oggi occorre invece difendere un tipo di cinema che pur non aderendo a canoni classici non può essere semplicemente considerato di transizione o, peggio, attardato rispetto a quello hollywoodiano. In questo e nel prossimo paragrafo partiremo proprio da questo spunto e analizzeremo il ruolo del femminile all'interno del variegato orizzonte performativo degli anni Dieci. Per fare questo, ritorneremo su due personalità straordinarie come Lyda Borelli e Asta Nielsen con l'intento di mettere in luce rispettivamente appropriazioni e rimediazioni performative, nonché il ruolo autoriale dell'attore della *seconde époque*.

<sup>70</sup> Cfr. H. SCHLÜPMANN, *An Alliance...*, 2013 e i saggi della stessa curatela in M. DALL'ASTA, V. DUCKETT, L. TRALLI (a cura di), *op. cit.*

<sup>71</sup> H. SCHLÜPMANN, *An Alliance...*, cit., p. 16. Per la studiosa, il cinema guglielmino rappresenta una sorta di antiteatro. Cfr. anche SCHLÜPMANN 1996 (1990).

<sup>72</sup> Cfr. SCHLÜPMANN, *Unheimlichkeit...*, cit. Spettatrici, attrici, persino registe ma non solo. La conferenza *Non solo dive. Pioniere del cinema muto italiano* tenutasi a Bologna ha portato alla luce un universo femminile impegnato in ruoli imprenditoriali, tecnici e creativi nel cuore di un'industria in formazione come quella cinematografica. Cfr. M. DALL'ASTA (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Il Cinema Ritrovato, Bologna 2008.

«Signore, signori non ridete di ciò che ieri fece palpitare i cuori di tutto il mondo»: con questa frase il protagonista de *La valigia dei sogni* (Luigi Comencini 1953 I) riprende i chiassosi e divertiti spettatori che, durante la proiezione di alcuni frammenti di film muti, si fanno beffe degli attori. In questo film, diretto da Luigi Comencini, il cavaliere Ettore Omeri, un ex attore del cinema muto, interpretato da Umberto Melnati, è impegnato in una strenua lotta per salvare molte pellicole storiche dal macero. Le risate degli spettatori nel suddetto film, provocate dalla performance di Lyda Borelli, fanno riferimento probabilmente a quelle di alcuni spettatori reali che solo pochi anni prima sbeffeggiavano impudicamente tutti gli attori de *Ma l'amor mio non muore!*, il primo lungometraggio della diva italiana. Siamo nel 1933, Mario Bonnard, primo attore nello stesso film, ha abbandonato da tempo il mestiere d'attore per quello di regista e le galanterie del suo personaggio sono per lui soltanto un lontano ricordo. In un articolo apparso sulla rivista *Il Dramma* racconta di aver assistito alla proiezione del film:

Timido e vergognoso mi sono calato ben sugli occhi il cappello e sono andato a rannicchiarmi nell'angolo più oscuro della sala. Così ho rivisto *Ma l'amor mio non muore* e mi sono rivisto in quel film che vent'anni addietro aveva segnato il più grande successo della nostra cinematografia ed aveva riempito me di uno sconfinato orgoglio<sup>73</sup>.

Bonnard assiste, però, all'irreparabile, ovvero allo sbeffeggio di tutta la compagine attoriale da parte del pubblico; nell'intervista arriva a prendere le distanze rispetto alla propria prova d'attore e forse rispetto a un'intera stagione cinematografica.

Questi due episodi, finzionale il primo e reale il secondo, sono alquanto rivelatori, più che di un invecchiamento del cinema muto, e del cinema muto degli anni Dieci in particolare, soprattutto dell'effetto di straniamento, sconfinante nel comico, provocato dalla recitazione della diva italiana. Mario Bonnard e gli altri attori sono semplicemente dei pertichini o, peggio, dei rigidi manichini al servizio della diva. Il film è retto quasi interamente dalla sua performance. Questi due episodi, oltre a essere una prova della continua presenza della cultura del film muto ben oltre gli anni Venti, ci parlano di un cinema altro, e quindi di una cultura cinematografica completamente estranea al pubblico formatosi con il linguaggio classico. Siamo alle prese con un'alterità che, però, non è la stessa alterità della cinematografia-attrazione.

<sup>73</sup> M. BONNARD, *Io non sono io*, 1933, ora in «Immagine», II, n. 7 (1987), pp. 27-30.

La reazione non è un'accusa rivolta a un presunto primitivismo o infantilismo dell'espressione, ma ha a che fare con il grado d'esorbitanza della performance borelliana. Questo eccesso sarà ciò che qui tenteremo di indagare, al di là degli stereotipi, e a partire dal suo rapporto con l'arte teatrale.

Il ritorno d'interesse nei confronti del cinema muto italiano, attorno alla fine degli anni Settanta, ha determinato anche la rivalutazione delle sue attrici degli anni Dieci e, tra queste, anche di Lyda Borelli. Sarà proprio *Ma l'amor mio non muore!* a inaugurare, come abbiamo visto, la breve stagione del diva film, un genere che segnerà la cinematografia italiana per più stagioni, almeno fino ai primi anni Venti<sup>74</sup>. Il diva film istituisce un vero e proprio rapporto di dipendenza del cinematografato nei confronti della scena teatrale coeva. Dopo le prime prove cinematografiche degli attori teatrali italiani di primo piano, è infatti questo genere ad attirare molti interpreti di prosa e a stabilire uno stretto rapporto con l'estetica teatrale coeva. Questa stretta relazione è oramai data per acquisita dalla storiografia cinematografica, ma l'evidenza con la quale si manifesta non ne ha permesso, almeno fino a pochi anni fa, un approfondimento adeguato. A tal proposito, e in particolare per quanto riguarda i rapporti tra recitazione teatrale e cinematografica, in riferimento alle dive, sono risultati seminali gli interventi del teatrologo Gerardo Guccini<sup>75</sup>, nonché le analisi condotte da Cristina Jandelli<sup>76</sup>. Sulla scorta dei loro studi e di materiale emerso durante ricerche di archivio, abbiamo cercato di precisare alcuni aspetti del rapporto tra l'attività teatrale e quella cinematografica della Borelli. In particolare è emerso che l'attrice fu veramente Grande Attrice unicamente grazie alle possibilità offerte dal cinematografato. Soltanto la settima arte le permise di avvicinarsi stilisticamente, almeno in parte, ai grandi interpreti del pieno Ottocento e, soprattutto, di ottenere una libertà e un potere economico, gestionale e autoriale pari, se non maggiore, ad essi<sup>77</sup>.

<sup>74</sup> Basti pensare che i film di Francesca Bertini prodotti in Italia vengono lanciati fino al 1925, nonostante il ritiro momentaneo dell'attrice sia datato 1921. Cfr. la filmografia dell'attrice scritta da Vittorio Martinelli in G. MINGOZZI (a cura di), *Francesca Bertini*, Le Manu, Recco-Genova 2003.

<sup>75</sup> G. GUCCINI, *Tecnicismi...*, cit.

<sup>76</sup> C. JANDELLI, *Le dive italiane...*, cit.

<sup>77</sup> Cfr. M. LENTO, *Spalle al pubblico...*, cit. Sul concetto di autore durante l'epoca del muto cfr. A. FRANCESCHETTI, L. QUARESIMA (a cura di), *Prima dell'autore. Spettacolo cinematografico, testo, autorialità dalle origini agli anni Trenta, atti del terzo convegno di studi sul cinema*, Forum, Udine 1997.

Quando la Borelli è all'apice della carriera, infatti, l'epoca del Grande Attore sembra davvero finita. Per lungo tempo, però, la critica ha continuato a utilizzare questo termine anche per gli attori che operano tra Otto e Novecento, fino a che Claudio Meldolesi, in uno studio decisivo, non ha chiarito che gli interpreti dell'Ottocento e del primo Novecento si dividono in quattro grandi gruppi, cronologicamente consequenziali: egli ha individuato i precursori del Grande Attore, attivi nel primo Ottocento; la generazione propriamente grandattoriale, che potrebbe anche restringersi alla sola triade Rossi-Salvini-Ristori; la generazione degli attori-mattatori; infine, agli albori del Novecento, la generazione degli attori passatisti. L'esperienza borelliana si situa in questo ultimo gruppo, costituito da attori caratterizzati

dal possesso di un ormai secolare patrimonio di ritmi, atteggiamenti, soluzioni, gesti, controgesti, modulazioni vocali, e insieme da un drastico restringimento degli spazi entro cui esprimersi<sup>78</sup>.

Le nuove abitudini teatrali sembravano ormai negare il diritto al dispiegamento degli effetti, prerogativa di tutte le generazioni precedenti. Gli effetti sono dispiegati in differenti maniere che rispondono alle caratteristiche di una recitazione che Guccini, come abbiamo ricordato, ha definito «performativa». Scrive il teatrologo italiano:

La recitazione performativa non si fa carico della realizzazione globale della parte ma solo dei suoi climax, e cioè si manifesta allorché la pressione sentimentale o il succedersi degli eventi portano l'eroina in uno stato di alterazione connotata da pazzia, malattia, delirio erotico o raptus omicida<sup>79</sup>.

Ma Lyda Borelli è Grande Attrice poiché acquisisce un potere contrattuale, creativo e gestionale senza pari, che tanto ricorda l'esperienza delle dive teatrali del passato<sup>80</sup>. In *Ma l'amor mio non muore!*, oltre alla già citata morte in scena, che chiude come ovvio la pellicola, compaiono altre scene in teatro che si rifanno direttamente alla carriera teatrale dell'attrice.

<sup>78</sup> C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 17-18.

<sup>79</sup> G. GUCCINI, *Tecnicismi...*, cit., p. 119.

<sup>80</sup> Anche Ermete Zacconi, reagendo piccato al celebre intervento di Silvio d'Amico a cui accennavamo sopra, istituisce un raffronto tra Grande Attore e interprete cinematografico. Egli si pone in conflitto con la tesi dello storico del teatro affermando che la categoria non è assolutamente estinta, bensì emigrata nei territori della settima arte. Cfr. E. ZACCONI, *Ermete Zacconi difende il 'grande attore' contro coloro che lo vorrebbero morto*, 1930 ora in G. GUCCINI, *Il grande attore...*, cit.

Cristina Jandelli ha giustamente sottolineato come queste scene, e in generale la pellicola nel suo complesso, rappresentino il «nascente divismo italiano colto nel momento della sua genesi come eredità del divismo teatrale»<sup>81</sup>. Per cogliere a pieno il diva film e l'arte delle sue attrici è dunque dalla tradizione teatrale che dobbiamo partire. Tuttavia, vi sono aspetti che trascendono la sola teatralità, che sembrano nascere dal peculiare stile della diva italiana a contatto con il nuovo medium e con alcune delle caratteristiche del genere e del cinema della *seconde époque*.

È alla critica femminista che ci rivolgiamo, ovvero a quella parte della riflessione accademica che negli ultimi anni ha saputo mettere in discussione molte delle teorie e degli approcci storiografici relativi al periodo che stiamo prendendo in considerazione. In particolare, è un contributo di Valeria Festinese ad apparire alquanto convincente dal nostro punto di vista. È della studiosa, infatti, l'idea di far dialogare il genere divistico con quella che potremmo definire la linea psicoanalitica Deleuze-Studlar, in contrapposizione o in alternativa alla linea Freud-Lacan-Metz, che fino a poco tempo fa imperava tra gli studi di genere. A partire dallo stile visivo, dalle soluzioni narrative e dalla categoria centrale, in ambito femminista, del piacere spettatoriale, Festinese arriva a postulare l'appartenenza del genere a un'estetica di stampo masochista<sup>82</sup>. Da parte nostra cercheremo di ripercorrere brevemente alcune tappe di questo dibattito, non tanto per aprire un fronte psicoanalitico nelle nostre analisi, quanto piuttosto per mettere in luce la sintonia tra l'estetica masochista e alcuni aspetti della performance borelliana che sfuggono all'influenza del teatro.

Tutto ha inizio con il saggio *Le froid et le cruel. Présentation de Sacher-Masoch* di Gilles Deleuze, in cui il filosofo francese si propone di illustrare alcune caratteristiche della produzione letteraria di Leopold von Sacher-Masoch con l'intento, oltretutto, di riabilitarlo dal punto di vista critico. Per fare ciò, secondo Deleuze, occorre innanzitutto mettere in discussione l'interpretazione clinica freudiana, a sua volta risalente al *Psychopathia Sexualis* di Krafft-Ebing<sup>83</sup>, che vede nel masochismo una patologia clinica differente rispetto al sadismo e non semplicemente complementare<sup>84</sup>. Tutto il suo scritto è pensato appunto per

<sup>81</sup> C. JANDELLI, *Le dive italiane...*, cit., p. 109.

<sup>82</sup> V. FESTINESE, *Mater dolorosa: estetica masochista e diva film*, in «Bianco e Nero», LXXI, n. 570 (2011), pp. 21-27.

<sup>83</sup> La patologia masochista è stata definita per la prima volta in R. VON KRAFFT-EBING, *Psychopathia Sexualis*, Ferdinand Enke, Stuttgart 1886.

<sup>84</sup> G. DELEUZE, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Les éditions de



smontare questo errore di interpretazione dell'opera di Masoch e, quindi, della patologia da parte di Krafft-Ebing. Deleuze, nel fare ciò, decostruisce tra le altre cose la visione secondo la quale il masochismo sia legato al ruolo del Padre e pone al centro della patologia il femminile, la Madre:

De mauvaises mères, il y en a dans le masochisme: la mère utérine, la mère œdipienne, les deux extrêmes du pendule. Mais tout le mouvement du masochisme est d'idéaliser les fonctions des mères mauvaises en les reportant sur la bonne mère<sup>85</sup>.

La sua è un'operazione di critica letteraria ma anche una psicoanalisi di stampo deduttivo che prende spunto dalle novelle di Sacher-Masoch per decostruire le teorie freudiane. Deleuze opera così uno spostamento dell'eziologia della perversione all'interno della fase orale, stadio precedente dell'evoluzione del bambino rispetto alla fase anale/sadica e a quella fallica enfatizzate negli studi del fondatore della psicanalisi. Uno stadio preedipico in cui è la Madre a giocare un ruolo fondamentale per il bambino. È a lei che è rivolto il processo d'identificazione<sup>86</sup>.

Qui non intendiamo addentrarci eccessivamente in contesti teorici che non ci competono, ma cogliere comunque l'importanza di questa prospettiva per la teoria del cinema. È stata infatti Gaylyn Studlar a portare le riflessioni deleuziane nel campo degli studi cinematografici di genere, in aperta polemica con l'influenza, a suo modo eccessiva, esercitata in questo settore da Laura Mulvey. Come risaputo, a partire dalla teoria freudiana della castrazione e dalla teoria dello specchio di Lacan, la Mulvey arriva a inscrivere il piacere del cinema classico nella sola dinamica edipica e patriarcale che vuole la donna come passivo oggetto dello sguardo femminile. In una tale prospettiva, il piacere è prodotto quindi soltanto per lo sguardo maschile, rafforzando così l'oppressione patriarcale attraverso la rappresentazione della donna stessa in quanto spettacolo sessuale e l'esclusione della spettatrice dal piacere

Minuit, Paris 2007, p. 96, ed. orig. 1967 (trad. it. G. DA COL, *Il freddo e il crudele*, SE, Milano 1991).

<sup>85</sup> G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 55. Per una descrizione del masochismo rimandiamo alla relativa voce dell'Enciclopedia Treccani. Link: <http://www.treccani.it/enciclopedia/masochismo/> (ultima consultazione: 15/12/2015). Per una discussione più approfondita e una bibliografia introduttiva si rimanda alla voce "masochismo" di Vittorio Volterra nella sezione della stessa enciclopedia intitolata "universo del corpo": Link [http://www.treccani.it/enciclopedia/masochismo\\_%28Universo\\_del\\_Corpo%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/masochismo_%28Universo_del_Corpo%29/) (ultima consultazione 15/12/2015).

<sup>86</sup> Molto influente rispetto allo studio di Deleuze è T. REIK, *Masochism in Modern Man*, Farrar & Rinehart, New York-Toronto 1941.

scopico. Gaylyn Studlar si batte, appunto, contro questa prospettiva, ma non si accontenta di analizzare l'aderenza dei film di von Sternberg/Dietrich alle caratteristiche dell'estetica masochista individuate da Deleuze; essa giunge addirittura a postulare l'importanza della teoria masochista deleuziana nell'interpretare, al di là del singolo testo o gruppo di film, il piacere spettatoriale in toto<sup>87</sup>. Questa teoria sfida infatti il principio secondo il quale il piacere scopico spettatoriale sia legato a una pulsione sadica<sup>88</sup>. La studiosa scrive:

Sade's work, judged as the prototype of sadistic object relations, demonstrates that sadists are driven to maim, to penetrate, to destroy, in order to bring about the directly experienced pleasure of orgasm and to *negate* their objects in a way that is not possible through the sadistic look emphasized in theories of spectatorship. Masochistic desire, by contrast, depends upon separation to guarantee a pain/pleasure structure<sup>89</sup>.

Valeria Festinese, come dicevamo, ha riportato queste riflessioni all'interno del dibattito sul diva film italiano e, così facendo, ha saputo descriverne al meglio estetica e funzionamento. Nostro compito sarà quello di proseguire su questa linea, concentrandoci però sul ruolo della performance borelliana all'interno di quello che definiamo come "dispositivo masochista", un'espressione che descrive non soltanto un'estetica, ma anche una situazione di visione, uno scambio tra schermo e sala.

Per descrivere la performance borelliana, al di là delle influenze teatrali, faremo riferimento a uno dei titoli della sua filmografia, ovvero a

<sup>87</sup> «I take up the issue of masochism's relevance to visual pleasure. The question underlying this chapter is: how does film as a spectatorial process resemble the mechanism of perversion in general and masochism specifically? Here I establish my central premise, that the psychic process and pleasures engaged by the cinema more closely resemble those of masochism than the sadistic, Oedipal pleasures commonly associated in psychoanalytic film theory with visual pleasure. I discuss cinematic pleasure's link to disavowal, fetishism, voyeurism, and scopophilia as I reconsider their etiology and function in light of the emphasis on pre-Oedipality by Deleuze and modern object relation theory. Applying the masochistic model, I show the ways in which the von Sternberg/Dietrich films articulate configurations of desire and identification that may encourage male subject-spectator positions that do not adhere to models of cinematic pleasure based on castration fear, Oedipal desire, and sadistic voyeurism. I also consider the role of fetishism and scopophilia in the creation of an eroticized spectatorial position for women» (G. STUDLAR, *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*, Columbia University Press, New York 1992, pp. 5-6).

<sup>88</sup> A tal proposito cfr. C. METZ, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Union générale d'éditions, Paris 1977 (trad. it. D. ORATI, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia 1980).

<sup>89</sup> G. STUDLAR, *op. cit.*, p. 27.

*Rapsodia satanica* (Nino Oxilia 1917 I), in cui il dispositivo masochista si traduce in uno stato di sospensione temporale e cinetico, in un'atmosfera onirica, impalpabile, in immagini dai caratteri fortemente iconici<sup>90</sup>. Sono soprattutto il décor e i costumi, ma anche la colorazione della pellicola, a escludere l'indessicalità<sup>91</sup>. Tutto è estremamente ornato, decorato. Anche la narrazione, in *Rapsodia satanica* è implausibile, sfuggente, melodrammatica, fatta di vuoti, contraddittoria, inconcludente<sup>92</sup>.

Il personaggio borelliano, o il «tipo borelliano» secondo Fausto Montesanti<sup>93</sup>, quell'Alba d'Oltrevita il cui nome rivela un'ossimorica alterità<sup>94</sup>, è uno dei tanti personaggi masochisti interpretati dalla diva che inseguono l'amore impossibile e che, alla fine, soccombono. Alba d'Oltrevita, Faust al femminile, stipula un contratto – tipica sindrome masochista quella del contratto secondo Deleuze! – nel quale si nega per sempre l'amore, a favore della bellezza giovanile ed eterna. Il contraente è Mefisto, quasi un'anomalia nel dispositivo masochista dell'opera. Mefisto cinematograficamente è creatura estranea rispetto al resto dell'universo diegetico. Mefisto è un'emergenza attrazionale del corpo del film: egli è creatura proveniente da un quadro della protagonista che improvvisamente prende vita e si presenta di fronte ad Alba d'Oltrevita alla maniera delle animazioni di Méliès e, in generale, della cinematografia-attrazione. La sua nascita rappresenta un'altra tipologia di addomesticazione riflessiva dell'attrazione operata dal cinema degli anni Dieci. Il personaggio di Mefisto, reso con un trucco dall'espressività "primitiva", è il contraltare dello sguardo spettatoriale. È lo sguardo sadico, inscritto nel testo, antitetico rispetto allo sguardo dello spettatore o della spettatrice descritto da Studlar e Festinese, che incombe durante tutto il film e si dà a vedere ripetutamente (Fig. IV/46).

<sup>90</sup> Valeria Festinese scrive: «i paradossi della narrazione di Von Sternberg sono proprio quelli del desiderio masochista che rifiuta la razionalità dell'efficienza fallica dei classici racconti edipici. Nell'estetica masochista la suspense drammatica prende il posto della ripetizione accelerata dell'azione tipica dei racconti di de Sade. Il tempo e il movimento sono sospesi in un disconoscimento feticista reso manifesto nella ripetizione compulsiva di presenza/assenza» in V. FESTINESE, *op. cit.*, p. 27.

<sup>91</sup> Sul colore in *Rapsodia Satanica* rimando a E. DE KUYPER, 'Rapsodia satanica' o il fremito del colore, in «Cinegrafie», V, n. 9 (1996), pp. 53-60. La pellicola è stata restaurata dalla Cinémathèque suisse, dalla Cineteca di Bologna e dalla Cineteca Nazionale di Milano.

<sup>92</sup> Rimandiamo anche a A. DALLE VACCHE, *Lyda Borelli's Satanic Rhapsody. The Cinema and the Occult*, in «CinéMAS», vol. XVI, n. 1 (2005), pp. 91-115.

<sup>93</sup> Cfr. MONTESANTI, *art. cit.*

<sup>94</sup> Da una parte "Alba" rimanda all'idea di nascita, di vita, mentre "Oltrevita" ha connotazioni mortifere.



Fig. IV/46

Alba d'Oltrevita, comunque, è capace lei stessa di trasformarsi in creatura feroce. Come risposta all'impossibilità di amare, ella infligge dolore a uno dei due fratelli, si nega a lui e tenta di sedurre il fratello: da vittima diviene carnefice. Questo spostamento è da inscrivere sempre nella dinamica masochista di procrastinazione del desiderio da parte della

protagonista attraverso la ricerca di un ostacolo, la lealtà fraterna, che si frapponga al piacere, comunque proibito dal patto con il diavolo.

Quello che a noi più interessa è però la corrispondenza tra lo stile performativo di Lyda Borelli e l'estetica masochista. Dopo un prologo in cui avviene il patto con il diavolo e successive sequenze di giubilo *en plein air*, in cui la protagonista diventa giovane e incontra i due fratelli, ci ritroviamo a casa di Alba d'Oltrevita durante un ballo in maschera. Il biglietto di Sergio, che interrompe la spensieratezza della protagonista, parla chiaro: «Attendo sotto la vostra finestra, Alba d'Oltrevita, se a mezzanotte non m'apparirete mi ucciderò sulla soglia della vostra casa». L'attrice si trova a ridosso della macchina da presa, sullo sfondo gli invitati della festa. La reazione alla lettura della missiva è d'insofferenza ed è resa attraverso una visibile alzata di spalle e uno sguardo rivolto verso Tristano. Nell'inquadratura successiva la vediamo entrare in una stanza, appartarsi, accingersi ad aprire la finestra da cui potrebbe scorgere Sergio e poi desistere. Il significato della gestualità in questa scena appare sospeso, indefinito. Sono questi i più alti momenti della performance dell'attrice. La Borelli entra in rapporto con il *décor* asfissiante sfiorandolo, toccando le tende, ma anche con la macchina da presa, avvicinandosi all'obiettivo, rivolgendo tutta se stessa, senza mai ricorrere però all'atto di interpellazione.

Dietro di lei appare, immancabile, Mefisto che attende la capitolazione dell'eroina (Fig. IV/47). Tristano, venuto a conoscenza dell'intento del fratello, tenta dapprima di farlo desistere e, in seguito, cerca di convincere Alba a incontrarlo. I rapporti di forza sono però tutti sbilanciati a favore di Alba, la quale capovolge la situazione e seduce il maschio irresoluto in una scena in cui Lyda Borelli si esibisce in uno dei famosi corpo a corpo divistici. In questa scena la diva utilizza a più riprese la bocca per esprimere la sua crudele imperturbabilità di fronte al dramma del fratello e il desiderio di sedurre l'uomo che ha davanti.

Il protagonista maschile dapprima si accascia a terra e poi si ritrova sulla sedia dove prima era seduta Alba, la quale comincia a tentare l'uomo che, in un primo momento, fatica a resisterle e, in seguito, capitola alla forza di quella vera e propria danza seduttiva (Fig. IV/48). Alla fine avviene l'irreparabile: Sergio, che ha visto tutto dalla finestra, prima che i due possano baciarsi, si toglie la vita sparandosi. I due amanti, udito lo sparo, cadono nella disperazione. Mefisto osserva la protagonista dalla finestra con gaudio crudele.



Figg. IV/47-48

Nell'inquadratura successiva, in giardino, il corpo di Sergio è riverso sulle scale, Tristano è chino su di lui e Alba scende prima le scale e si abbassa anch'essa verso il cadavere. La protagonista solleva leggermente per la testa Sergio e cerca di consolare il fratello disperato, il quale è inorridito e non vuole più un contatto con lei. Una didascalia riporta la seguente frase: «mentre Tristano si diletta Alba sente il veleno d'amore insinuarsi nel suo cuore». Dopodiché vediamo Andrea Habay, interprete di Tristano, uscire lentamente dal quadro e Lyda Borelli tenere la stessa postura per più di una quindicina di secondi, congelata come in un *tableau vivant*, anche qui a significare uno stato di sospensione.

Come ci ricorda Deleuze:

Dans les romans de Masoch, tout culmine dans le suspens. Il n'est pas exagéré de dire que c'est Masoch qui introduit dans le roman l'art du suspens comme ressort romanesque à l'état pur: non seulement parce que les rites masochistes de supplice et de souffrance impliquent de véritables suspensions physiques [...]. Mais parce que la femme-bourreau prend des poses figées qui l'identifient à une statue, à un portrait ou à une photo<sup>95</sup>.

<sup>95</sup> G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 31.



Fig. IV/49

noni masochisti illustrati da Deleuze. Non siamo più confrontati con pose e attitudini di tipo drammatico, tanto meno con una gestualità significativa, bensì con un corpo impegnato a farsi immagine fino a diventare presenza pura (Figg. IV/50-51).

Questa sospensione si ripete in alcune inquadrature successive, talora anche in primo piano, in cui Lyda Borelli sembra rispondere al paradigma della posa fotografica, con minime variazioni espressive, talora nulle. In *Rapsodia Satanica* l'attrice arresta sovente la sua posa anche davanti agli specchi presenti nel film, in una sorta di sospensione estetica e drammatica che risponde ai ca-



Figg. IV/50-51

Un corpo che, nella famosa scena finale del velo, si fonde con l'elemento figurale del film, si confonde con la materia stessa della rappresentazione fino quasi a scomparire. Il finale di *Rapsodia* porta alla dissoluzione del corpo borelliano nel corpo del film. Una dissoluzione che è esattamente l'opposto delle scene madri dell'attrice, in cui la sua performance fortemente teatrale sembra emergere quasi dalla rappresentazione.

La recitazione della Borelli, come dicevamo, è alquanto sfaccettata e se è innegabile l'ascendenza teatrale di quest'ultima, altresì non deve essere dimenticata l'influenza di altre forme espressive nel forgiarne alcune qualità e soprattutto il tentativo di adeguare la recitazione stessa al nuovo mezzo. Con Lyda Borelli ci troviamo di fronte a uno straordi-

nario, ma non certo unico, esempio di attrice della *seconde époque* che importa modelli performativi extracinematografici e li negozia con le possibilità offerte dal nuovo medium.

#### 4. Die Filmprimadonna (*autorialità*)

In uno studio cinematografico fervono i preparativi per un nuovo film. Il direttore della casa di produzione è raggiunto da una lettera della prima attrice, Ruth Breton, in cui dichiara di non voler prendere parte al film perché reputa la sceneggiatura non all'altezza della sua fama. Subito la casa di produzione si mobilita e invia all'attrice numerosi manoscritti che però non convincono la primadonna. L'attore e scrittore Walter Heim si presenta di persona con un suo manoscritto a Ruth, che sembra finalmente aver trovato qualcosa che le piace. Iniziano le riprese, Ruth domina incontrastata sul set dirigendo tutti i suoi colleghi a dispetto del direttore di scena, a cui strappa il copione di mano per spiegare a tutti l'interpretazione delle diverse parti. Le prime immagini sono pronte e Ruth vuole controllarle di persona nel reparto di sviluppo dei negativi. Ciò che non la convince è il contrasto tra il biondo acceso del protagonista e i suoi capelli scuri. La diva chiede allora al direttore di sostituire l'attore protagonista proprio con Walter Heim, per l'appunto moro, con cui sembra stia per nascere anche del sentimento<sup>96</sup>.

Quello che abbiamo appena descritto è la prima parte della pellicola di produzione tedesca *Die Filmprimadonna* (Urban Gad 1913 D), interpretata da Asta Nielsen. Si tratta dell'unico frammento rimasto, restaurato e pubblicato nel 2011 insieme ad *Hamlet* (Svend Gade/Heinz Schall 1921 D) e ad altro materiale documentaristico relativo all'attrice, dalle edizioni Filmmuseum<sup>97</sup>. È il terzo film della serie Asta Nielsen - Urban Gad. Il prosieguo della storia ci è noto in quanto il manoscritto della sceneggiatura è conservato al Danske Filminstitut di Copenaghen e presenta ulteriori motivi di interesse dal punto di vista della rappresentazione di Asta Nielsen in quanto attrice<sup>98</sup>. Tuttavia, le sequenze appena

<sup>96</sup> Cfr. K. GRAMANN, H. SCHLÜPMANN (a cura di), *op. cit.*, pp. 139-145.

<sup>97</sup> La copia del metraggio rimasto (278m) è stata ottenuta grazie all'unione di due frammenti provenienti dalla Georg Eastman House (255m) e del Nederlands Filmmuseum (89m).

<sup>98</sup> Nel prosieguo del film, la protagonista, entra ancor più in sintonia professionale e affettiva con lo scrittore e attore Walter Heim. Il troppo lavoro la fa ammalare di cuore.

descritte sono quelle in cui si concentrano buona parte delle caratteristiche riflessive della pellicola. Per Heide Schlüpmann questo film è un documento dell'enorme potere e della libertà goduta dall'attrice all'interno del contesto produttivo dell'epoca. In questo film vediamo rappresentate le possibilità dell'attrice di scegliere la sceneggiatura che più le si confà, di interpretarla a suo piacimento, di dirigere i colleghi attori, scavalcando anche il direttore di scena, di dire la sua rispetto alla produzione delle fotografie di scena, rispetto al casting, ma anche di controllare la sua immagine a posteriori, interessandosi e influenzando il processo di postproduzione<sup>99</sup>. Per certi aspetti troviamo delle somiglianze con il grande potere assunto da Lyda Borelli all'interno del contesto italiano<sup>100</sup>. Tuttavia, analizzando questo film come se fosse un documento storico attendibile, emerge un controllo ancor più radicale del processo creativo rispetto all'italiana e soprattutto un fortissimo interesse dell'attrice anche per questioni relative alla tecnica cinematografica, nonché per quelle inerenti alla promozione del film e della sua stessa immagine d'artista. Insomma, ciò che osserviamo in *Die Filmprimadonna* è la rappresentazione di un'attrice impegnata a controllare direttamente tutti gli aspetti che vanno a mediare la sua performance e, in generale, la sua immagine. Ci troviamo di fronte non solo a un'influenza, ma a un radicale controllo della *mise en présence*. In questo senso, *Die Filmprimadonna* costituisce una delle rappresentazioni più eloquenti delle possibilità autoriali di un'attrice della *seconde époque*<sup>101</sup>.

L'autorialità della Nielsen è un aspetto che ha interessato moltissimi commentatori ed è divenuto parte del senso comune storiografico. A contribuire a un tale interesse non è stato soltanto un film come quello che abbiamo appena introdotto: la stessa Nielsen ha spesso cercato di fornire un'immagine di sé come autrice più o meno indipendente. Un atteggiamento che è diventato addirittura di radicale disconoscimento del ruolo creativo di Urban Gad nella sua autobiografia pubblicata a

In seguito s'innamora di un uomo, Herrn von Zornhost, che scoprirà essere oberato dai debiti di gioco. Per amore di lui, per salvarlo dalla rovina, Ruth accetta, nonostante la malattia, di andare in tournée per recitare in spettacoli di pantomima. Von Zornhost continua a darsi al gioco e rivede pure una sua vecchia fiamma, facendo riammalare la protagonista che torna in una casa di cura. Alla fine Ruth si riconcilerà con Walter, che nel frattempo ha scritto un nuovo dramma ispirato dalla sua storia con l'attrice. L'attrice però morirà in scena interpretando la morte di Pierrot.

<sup>99</sup> Su tale tema cfr. W. PAULEIT, *Die Filmprimadonna im Spiegel der Standfotografie*, in K. GRAMANN, H. SCHLÜPMANN (a cura di), *op. cit.*, pp. 133-139.

<sup>100</sup> Su tale tema cfr. M. LENTO, *Spalle al pubblico...*, cit.

<sup>101</sup> Su tale tema rimandiamo ancora a A. FRANCESCHETTI, L. QUARESIMA (a cura di), *op. cit.*



Copenaghen in due volumi tra il 1945 e il 1946. La danese arriva infatti a scrivere quanto segue:

Gli scarni copioni di allora mi lasciavano molto spazio e iniziativa per sviluppare le mie abilità nascoste. Il teatro e i film artistici scaturiscono dal poeta [...]. La mia fantasia era indotta a creare per me. Le mie scene erano infatti spesso soltanto tratteggiate. Mi ricordo di un preciso copione, in cui era scritto: il bambino muore, scena principale di Asta<sup>102</sup>.

Questo stesso aneddoto è praticamente lo stesso che lei fornisce già nel 1928 con l'aggiunta del film a cui fa riferimento, *Komödianten* (Urban Gad 1913 D), oggi purtroppo andato perduto. In questo articolo, una sorta di bilancio della carriera, la Nielsen illustra il suo metodo di lavoro nei primi anni con Gad, comprendente una preparazione intellettuale molto elaborata, ma non specificata, relativa allo studio del personaggio, che la portava addirittura a raggiungere una sorta di stato di trance durante le fasi di lavorazione. L'attrice riconosce anche la componente non cosciente della sua arte («unbewusst»)<sup>103</sup> e fa un paragone con la situazione che si trova a vivere alla fine degli anni Venti, dichiarando di non aver più bisogno di così tanta preparazione come all'inizio della carriera. L'attrice, nonostante la grande esperienza, esclude componenti di routine nella sua attività. Queste dichiarazioni, una accanto all'altra, non possono che far pensare a una strategia di difesa della propria arte su più fronti: non solo autorialità, ma anche emozionalismo, autosuggestione, zelo, professionalità acquisita con l'esperienza. Si tratta di leitmotiv che ritroviamo in più occasioni nell'aneddotica sull'attore teatrale, spesso con lo scopo di difenderne la professione<sup>104</sup>.

<sup>102</sup> «Die damals dürftigen Manuskripte gaben mir großen Spielraum und reichliche Veranlassung, meine ungenutzten Fähigkeiten zu entfalten. Das künstlerische Theater und der künstlerische Film sind vom Dichter abhängig [...] Meine Phantasie wurde gezwungen, für mich zu dichten. Denn oft genug waren meine Szenen nur angedeutet. Ich erinnere mich eines bestimmten Manuskriptes, in dem es hieß: Das Kind stirbt. Asters Hauptszene». Questa citazione l'abbiamo ripresa da S. M. SCHRÖDER, *Urban Gad? Zur Frage der Autorschaft in den Filmen bis 1914*, in K. GRAMANN, H. SCHLÜPMANN [a cura di], *op. cit.*, pp. 194-210, p. 194) che nella nota a piè di pagina riporta delle correzioni all'imprecisa traduzione tedesca della biografia in A. NIELSEN, *Die schweigende Muse*, Hanser, München 1977, 1° ed. tedesca 1961; ed. or.: A. NIELSEN, *Den tiende muse*, Gyldendal, København 1945/1946.

<sup>103</sup> A. NIELSEN, *Mein Weg im Film. 5. Saat und Ernte vor dem Kriege* ora in S. HAGEDORFF (a cura di), *Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*, Universitas, München 1981, p. 102.

<sup>104</sup> Cfr. C. MELDOLESI, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», IV, n. 2 (1989), pp. 199-214.

Asta Nielsen, soprattutto dopo il suo distacco professionale e sentimentale da Urban Gad, non si è soltanto autorappresentata come attrice indipendente rispetto alla presenza di una sceneggiatura, di una drammaturgia forte, ma ha voluto precisare più volte anche la sua libertà rispetto a un qualsivoglia principio di regia<sup>105</sup>. A supportare questa tesi sono stati da subito i suoi critici, i suoi spettatori più accorti, che l'hanno definita come «poetessa» della nuova arte. Come lei stessa dichiara:

È davvero tipico, che i critici tedeschi spesso mi definiscano come una poetessa, poiché io infatti creo oppure rielaboro il personaggio, che dovrei rappresentare, sulla base del manoscritto dell'autore che mi è dato. – Io voglio poter recitare i miei ruoli come se li vedessi di fronte all'occhio della mia anima<sup>106</sup>.

Quello che lei descrive in questa intervista ci ricorda in effetti le prime critiche zurighesi di Karl Bleibtreu, in cui l'attrice è definita non solo come «Dichterin», «ihr eigener Dichter», ma anche come «Schöpferin», creatrice quindi della sua stessa opera e non soltanto mera esecutrice. La centralità dell'attrice emerge poi, come abbiamo visto, anche dai paratesti che, in brevissimo tempo, arrivano a mettere in rilievo la sua presenza, tanto da mettere in ombra quella del compagno<sup>107</sup>. La considerazione dell'attrice come autrice, inoltre, è proseguita ben oltre il suo apogeo e ha informato alcuni degli scritti più celebri degli anni Venti a lei dedicati come la biografia di Pablo Diaz<sup>108</sup>, quella di Ernst Moritz Mungenast<sup>109</sup> o i giudizi critici di Bálázs<sup>110</sup> e di Willy Haas<sup>111</sup>.

A intervenire in maniera alquanto decisa sulla questione, parecchi

<sup>105</sup> Cfr. A. LANGSTED, *Hvorledes Asta Nielsen optager sine Films - Et Interviews*, 1917 citato in S. M. SCHRÖDER, *Urban Gad...*, cit., p. 194. L'attrice ha ripetuto diverse volte questa posizione in A. NIELSEN, *Die schweigende...*, cit.

<sup>106</sup> «Es ist insofern recht bezeichnend, daß die deutschen Kritiker mich oft die »Dichterin« nennen: Denn ich *dichte* oder dichte tatsächlich die Persönlichkeit um, die ich darstellen soll, auf der Grundlage, die im Manuskript des Autors gegeben ist. – Ich will meine Rollen so spielen können, wie ich sie sehe – wie sie vor dem Auge meiner Seele stehen» (A. LANGSTED, *art. cit.*, p. 204).

<sup>107</sup> Per questo si rimanda al secondo capitolo. Occorre però far presente che nel 1913 e nel 1914 il nome di Gad sembra riacquistare visibilità poiché ha inizio la stagione del cosiddetto *Autorenfilm*.

<sup>108</sup> P. DIAZ, *Asta Nielsen. Eine Biographie unserer populären Künstlerin*, Lichtbild-Bühne, Berlin 1920.

<sup>109</sup> E. M. MUGENAST, *Asta Nielsen*, Hädecke, Stuttgart 1928.

<sup>110</sup> Cfr. gli articoli dedicati all'attrice raccolti in B. BALÁZS, *Schriften zum Film. Erster Band*, Hanser, München 1982.

<sup>111</sup> Cfr. alcune delle critiche dedicate all'attrice raccolte in W. HAAS, *Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920-1933*, Edition Hentrich, Berlin 1991.

anni dopo, è Stephan Michael Schröder, che in un saggio dedicato a Urban Gad ha cercato di fare luce sul ruolo del regista danese nei film dei primi anni Dieci. Come ricorda Schröder stesso, la critica tedesca è stata piuttosto ingenerosa con lui, così come quella di stampo femminista, mentre in ambito danese le cose sono andate diversamente e lo strapotere di Asta Nielsen è stato spesso messo a confronto con il vaglio di fonti e documenti dell'epoca. Quello che emergerebbe dal dibattito è il ruolo non secondario di Gad nella costruzione del tanto celebrato stile attoriale della compagna<sup>112</sup>, nonché nella messa in scena, soprattutto per quanto riguarda gli aspetti pittorici dell'immagine<sup>113</sup>. A leggere le pagine del suo lavoro pubblicato nel 1919 in lingua danese e tradotto l'anno dopo in tedesco<sup>114</sup>, in effetti, ci accorgiamo di essere di fronte a una personalità cinematografica a tutto tondo, con una coscienza del processo creativo e produttivo piuttosto elevata. Tra le righe della sua opera *Filmen. dens midler og maal*, pubblicata anche in tedesco, possiamo ritrovare una summa dell'arte inscenatoria e fini considerazioni teoriche legate al cinema della *seconde époque*.

Schröder s'inserisce in questa linea di messa in discussione del mito autoriale di Asta Nielsen e, attraverso lo studio approfondito di alcuni documenti di archivio, arriva a dimostrare convincentemente l'infondatezza di alcuni giudizi critici riduzionisti rispetto a Gad. Lo studioso è andato a comparare alcune dichiarazioni dell'attrice con le sceneggiature del regista conservate negli archivi danesi. In particolare, si è soffermato sulla famosa scena della morte del bambino in *Komödianten* che avviene nel momento in cui la madre sta recitando in scena. In effetti, le indicazioni di Urban Gad vanno ben oltre la semplice dicitura «Asta Kind stirbt»<sup>115</sup>. Il fatto che Asta Nielsen ricordi questo aneddoto e lo riporti più volte nelle sue dichiarazioni è dovuto al fatto che la scena in questione ebbe sulla critica del tempo un grande impatto<sup>116</sup>. In generale, comunque, le sceneggiature di Gad sono piuttosto particolareggiate, anche se non rispondono al principio della suddivisione in

<sup>112</sup> Cfr. M. ENGBERG, *Filmstjernen Asta Nielsen*, Klim, Århus 1999 e P. MALMKJÆRS, *Asta. Mennesket, myten og filmstjernen*, Høst & Søn, København 2000.

<sup>113</sup> Cfr. J. BERGSTROM, *Die frühen Filme Asta Niensens*, 1990, in T. ELSAESSER, M. WEDEL (a cura di), *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*, Edition Text - Kritik, München 2002, pp. 157-172.

<sup>114</sup> U. GAD, *op. cit.*

<sup>115</sup> Cfr. S.M. SCHRÖDER, *Urban Gad...*, cit., p. 198.

<sup>116</sup> La reazione alla morte del figlio da parte dell'attrice è ricordata anche da un commentatore della rivista *Kinema* (*Aus Zuercher Lichtspieltheatern*, n. 23, 7 giugno 1913, p. 11). Sul film cfr. K. GRAMANN, H. SCHLÜPMANN (a cura di), *op. cit.*, pp. 107-111.

inquadrature che si affermerà soltanto negli anni Venti. Queste sceneggiature sono infatti tipiche della *seconde époque* e descrivono in dettaglio l'unità narrativa spazio-temporale più che la singola inquadratura. Insomma, le sceneggiature degli anni Dieci corrispondono più o meno a un odierno soggetto e quelle di Gad assomigliano a un soggetto scritto molto accuratamente, con l'aggiunta di una *vis* inscenatoria che emerge qua e là tra le righe del testo<sup>117</sup>. Urban Gad, infatti, non è soltanto uno sceneggiatore scrupoloso, ma si dimostra competente, ad esempio, anche in fatto di messa in scena. Egli riempie il suo testo di annotazioni relative ai costumi del tanto celebrato *Die Suffragette*. In questo film, il cambio di costumi del personaggio principale si rivela fondamentale per significare la sua presa di coscienza graduale sulla questione femminile<sup>118</sup>. Per quanto riguarda la regia, secondo Schröder, è opportuno riconoscere a Gad, di formazione pittore, la grande cura per la composizione dell'immagine e per l'illuminazione<sup>119</sup>.

Date queste premesse possiamo affermare che Urban Gad in qualche modo non sia stato il corrispettivo del direttore di scena passivo rappresentato in *Die Filmprimadonna*, ma che abbia dato al contrario un suo contributo creativo rilevante ai film del quinquennio 1910-1914. Allo stesso tempo pensare alla Nielsen come figura "demiurgica" simile alla protagonista del film sopracitato è certo eccessivo. Dal punto di vista strettamente produttivo pensiamo sia necessario quantomeno riconoscere, come fa Schröder, un principio di cooperazione virtuosa tra i due, consapevoli del resto che definire con estrema precisione gli ambiti di intervento appare alquanto complicato. Il problema è che un siffatto modo di porre la questione dell'autorialità dell'attrice, sebbene importante e necessario, non esaurisce i termini del dibattito.

Proprio Heide Schlüpmann, che viene accusata da Schröder di essere responsabile, nel contesto tedesco e degli studi di genere, della sopravvalutazione della Nielsen a discapito di Urban Gad, in realtà si pone su di un piano differente rispetto alla sola analisi delle condizioni di produzione dei loro film. Certo, affermare che ad accompagnare l'arte della Nielsen non vi sia alcun drammaturgo e nemmeno un regista è

<sup>117</sup> Sulla sceneggiatura nel film danese cfr. S.M. SCHRÖDER, *Screenwriting for Nordisk 1906-18*, in L.R. LARSEN, D. NISSEN (a cura di), *100 Years of Nordisk Film*, Danish Film Institute, Copenhagen 2006, pp. 96-113.

<sup>118</sup> S.M. SCHRÖDER, *Urban Gad...*, cit., p. 202. Sulle scelte costumistiche di questa pellicola cfr. E. HAMPICKE, *Die Suffragette - Asta Nielsen und ihre Kleider*, in «Kintop», III, n. 3 (1994), pp. 161-172.

<sup>119</sup> S.M. SCHRÖDER, *Urban Gad...*, cit., p. 209. Sul contributo alla recitazione della Nielsen l'autore non si sbilancia.

abbastanza eccessivo, ma il punto a cui vuole arrivare la studiosa sembra un altro. Anche se sottovaluta alcuni aspetti dei film della danese, la sua analisi appare tutt'oggi incredibilmente efficace per descrivere alcune delle caratteristiche del cinema degli anni Dieci<sup>120</sup>. Come abbiamo visto la studiosa è tornata sulla questione per ribadire che la Nielsen è solo la rappresentante più in vista di un cinema della *seconde époque* impegnato nella scoperta dell'attore<sup>121</sup>. Se possiamo infatti considerare Urban Gad come co-creatore dello spazio in cui Asta Nielsen agisce, in senso narrativo ed estetico, è quest'ultima però a condurre il gioco («das Spiel») tra schermo e sala<sup>122</sup>.

Asta Nielsen sfugge al controllo autoriale di Urban Gad, non perché si pone come tiranno del set, ma perché la sua intenzionalità è difficilmente riconducibile a un qualsivoglia principio ordinatore esterno ed è il fulcro dell'esperienza filmica. I primi film della Nielsen, secondo la studiosa tedesca, nascondono una forte qualità documentaria, che si perderà nel momento in cui avrà inizio il cinema di Weimar, caratterizzato da forti tendenze di riordino del visibile. Ma non è solo il reale a essere documentato, è anche l'attrice stessa – in quanto corpo in movimento, corpo che percepisce, che simula, corpo alle prese con un gioco, con una comunicazione extralinguistica – a essere percepita al di là della patina finzionale<sup>123</sup>. Insomma, per la studiosa, non sarebbe in prima istanza l'attrice a porsi nella condizione di autrice, ma è la Nielsen in quanto donna a sfuggire dal controllo del maschile e, in questo senso, a meritare i galloni della creatrice di se stessa, della *Dichterin* del suo stesso gioco, delle sue emozioni e sensazioni e, infine, del suo apparire.

Non è un caso allora che la più grande battaglia artistica della Nielsen non sia stata quella condotta contro Gad, nemmeno quella contro le prime forme di censura, che minavano comunque l'integrità delle sue pellicole, ma quella contro il cinema di Weimar, che in breve tempo la relegherà in una posizione di retroguardia, fino all'abbandono avvenuto a seguito del suo primo film sonoro: *Unmögliche Liebe* (Erich Waschneck 1932 D). Questa battaglia personale dell'attrice è condotta attraverso interviste, lettere aperte e articoli di taglio polemico (come

<sup>120</sup> Cfr. H. SCHLÜPMANN, *Unheimlichkeit...*, cit.

<sup>121</sup> H. SCHLÜPMANN, *Geschichte Spielen*, in K. GRAMANN, H. SCHLÜPMANN (a cura di), *op. cit.*, pp. 29-50.

<sup>122</sup> H. SCHLÜPMANN, *Die Filme*, in K. GRAMANN, H. SCHLÜPMANN (a cura di), *op. cit.*, pp. 11-25.

<sup>123</sup> *Ibidem*. La studiosa parla a tal proposito di «öffentliche Intimität/intimità pubblica». Sul concetto rimandiamo anche a H. SCHLÜPMANN, *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Stroemfeld, Frankfurt am Main 2002.

quello che abbiamo sopracitato) rivolti soprattutto al potere della regia e alla sempre maggiore incidenza delle tecniche del montaggio.

Una di queste polemiche, se vogliamo, potrebbe essere presa simbolicamente come l'evento che segna la fine del cinema della *seconde époque*. Siamo nel 1920 e a tenere testa all'attrice è sua maestà Ernst Lubitsch che dietro la macchina da presa sta mietendo un successo dietro l'altro. In questa polemica l'attrice scrive una lettera aperta in cui critica fortemente il predominio della tecnica che limiterebbe sempre più l'espressione artistica. Il suo riferimento è rivolto in particolare al film *Rausch* (Ernst Lubitsch 1919 D), tratto dall'omonima commedia di Strindberg<sup>124</sup>. Per Asta Nielsen, l'autore svedese scrive drammi in cui il senso e il contenuto spirituale non si pongono di fianco all'azione ma direttamente in essa, negli eventi e nelle sensazioni che suscitano. Per questo motivo, continua la Nielsen, spetta al lavoro dell'attore il compito di riunire in un'unica forma l'azione drammatica esteriore e il contenuto spirituale dell'avvenimento. Le abitudini del pubblico, continua sempre la Nielsen, non permettono però di poter sviluppare una tale poetica così elaborata. La Nielsen, attraverso la sua personale lettura di Strindberg, secondo noi funzionale più che altro alla volontà di difendere una personale poetica attorica, vuole denunciare un restringimento degli spazi dell'espressione riservati all'attore e criticare le scelte di quei registi che, per assecondare le abitudini del pubblico di cui sopra, provvedono a esercitare tagli di montaggio che bloccano un'elaborazione approfondita dell'espressione. Il riferimento dell'attrice va in questo caso alla scena di pianto che Lubitsch aveva provveduto prontamente a ridurre di lunghezza (da 5 a 2 metri) per adeguarla al ritmo più serrato della narrazione<sup>125</sup>.

Lo stesso regista in una lettera di poco successiva risponde molto garbatamente all'attrice, dicendo che il taglio della scena in questione, in primo piano, è dovuto al fatto che già in quel breve lasso di tempo il pubblico si era lasciato convincere dalle lacrime dell'attrice<sup>126</sup>. Per Michael Wedel, che analizza magistralmente il dibattito scaturito da questo scambio epistolare "d'autore", il pianto, per come lo intende la Nielsen, è un momento altamente espressivo, artistico, una configurazione ostentativa che mostra l'attore al lavoro, diremmo noi, irrinun-

<sup>124</sup> W. STEINTHAL, *Bei Asta Nielsen*, «Die Lichtbild-Bühne», XIII, n. 41 (1920), p. 42.

<sup>125</sup> Cfr. M. WEDEL, *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*, Bielefeld, Transcript 2011, pp. 120-121.

<sup>126</sup> E. LUBITSCH, *Asta Nielsen und Ernst Lubitsch. Ein offener Brief an Asta Nielsen*, «Die Lichtbild-Bühne», XIII, n. 42 (1920), pp. 31-32.

ciabile per un'attrice come la Nielsen, mentre per Lubitsch è un procedimento artificiale da subordinare ad altri mezzi stilistici quali, appunto, il montaggio<sup>127</sup>. Il metodo di Lubitsch è fatale per la libertà espressiva dell'attrice e per il suo potere di dare forma alla sua stessa performance. La scelta di Lubitsch riduce, infatti, le possibilità della Nielsen di condurre il gioco espressivo, e attraverso questa riduzione, diminuisce la sua facoltà di provocare e di mediare l'affezione del pubblico. Ciò che resta è soltanto la visibilità delle lacrime, attraverso le quali spetta ora al regista di condurre il gioco emotivo con lo spettatore.

In questa direzione, la Nielsen ne è consapevole, c'è il rischio che la sua arte possa andare perduta. La sua libertà creativa non è minata tanto dal regista, ma dalle forbici del montatore. Il suo vero potere autoriale non è tanto quello di non prendere ordini da nessuno, ma risiede nel potere di gestire la situazione in cui si trova impegnata a recitare. È proprio il montaggio che sminuisce, sempre secondo la Nielsen, il peso dell'attore in termini di produzione del significato, e che, soprattutto, riduce la sua capacità di condurre il gioco relativo agli effetti di presenza. Il corpo del film, il suo tessuto ritmico, emotivo, affettivo, sensuale, persino erotico, rischiano di sfuggire dal controllo dell'attore. Questa battaglia, questa incapacità di adeguarsi alla riduzione (o alla riformulazione) degli spazi dell'espressione attoriale, questa tenacia relegheranno l'attrice in una posizione di secondo piano. Tuttavia, la Nielsen non si perderà d'animo e cercherà comunque di portare avanti la sua battaglia estetica. L'esperienza dell'attrice negli anni Venti si potrebbe in questo senso definire come anacronistica, volta a resistere contro il declino dell'attore della *seconde époque*, ma di certo da non sottovalutare. Da questo anacronismo, infatti, emerge ancor più tutta l'alterità di un cultura performativa completamente differente, una cultura di cui l'attrice è solo la più insigne rappresentante.

Se vogliamo parlare di autorialità dell'attore della *seconde époque*, quindi, non dobbiamo soltanto soffermarci sugli spazi di libertà concessi dal sistema produttivo di allora, ma verificare le possibilità espressive, che si dispiegano nel film, attraverso le quali l'attore riesce davvero ad *agere*, ovvero a condurre il gioco relativo al significato, nonché a influenzare fortemente la produzione incessante di effetti di presenza da parte del film. In questo senso possiamo dire allora che molti attori e soprattutto molte attrici della *seconde époque*, a prescindere dalla presenza o meno di direttori di scena o sceneggiatori di un certo peso, hanno saputo essere anche autori.

<sup>127</sup> M. WEDEL, *op. cit.*, p. 123.

#### IV. *La performance complessa del cinema della seconde époque nel modello di analisi performativa (cfr. p. 81 e pp. 329-331)*

##### PRODUZIONE

PERFORMANCE ALEATORIA E INCONSAPEVOLE

PERFORMANCE ALEATORIA E CONSAPEVOLE

PERFORMANCE PRESENTAZIONALE

PERFORMANCE LIMINARE

PERFORMANCE SEMPLICE

PERFORMANCE COMPLESSA

- a) *Il ritmo, il gesto e la mimica.* La performance della *seconde époque* si emancipa dal dispositivo attrazionale. Ritmo performativo e gesto sono generalmente subordinati alla resa della psicologica del personaggio. L'avvicinamento dell'attore alla macchina da presa fa della mimica facciale un elemento fondamentale della performance cinematografica.
- b) *L'energia e l'espressione.* Il film della *seconde époque*, orientato alla costruzione dello spazio in profondità, favorisce il spiegamento degli effetti e l'espressività dell'attore.
- c) *Intermedialità.* La performance della *seconde époque* è influenzata di volta in volta da forme performative di stampo teatrale, coreutico, fotografico, ma nel contempo sviluppa caratteristiche specifiche e influenzate dal mezzo cinematografico. Possiamo parlare di intermedialità negoziata.
- d) *Autorialità.* L'interprete della *seconde époque* ha margini di libertà creativa inauditi ed è il principale responsabile dell'esperienza filmica dello spettatore.



## Capitolo Quinto

### Il racconto dell'attore

Walter Benjamin ci ha insegnato che la narrazione può diventare il luogo per eccellenza della restituzione di un vissuto. Il narratore ideale di Benjamin fa esperienza profonda del mondo (*Erfahrung*) e la restituisce tramite il racconto<sup>1</sup>. Attraverso il racconto d'ambientazione cinematografica, anche l'esperienza del film (*Filmerlebnis*) e della sala cinematografica (*Kinoerlebnis*) possono essere commentate, trasfigurate e restituite al lettore in differenti maniere<sup>2</sup>.

In questa ultima parte ci occuperemo proprio dell'analisi di alcuni testi letterari, di finzione e non, che a nostro modo di vedere riescono meglio di altri a illuminare alcuni elementi dell'esperienza dello spettatore, tra cinematografia-attrazione e cinema della *seconde époque*, altrimenti difficilmente perscrutabili. Da una parte torneremo ancora, quindi, sul passaggio epocale già illustrato in precedenza, dall'altra però metteremo alla prova l'ultima parte del nostro modello di analisi e, in particolare, le tre macrocategorie relative alla ricezione: la lettura, lo sguardo e la prassi spettatoriali.

La scelta dei testi da analizzare non è stata semplice. Negli ultimi anni gli studi e le nuove scoperte in materia si sono moltiplicate e anche l'interesse nei confronti di tali fonti sembra essere entrato nell'agenda di alcuni tra gli storici e i teorici più attenti, al di là della mera curiosità<sup>3</sup>. Per districarci in una pletora di possibilità, abbiamo operato

<sup>1</sup> Cfr. W. BENJAMIN, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, 1936/1937 in W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 2, Suhrkamp, Frankfurt 1977 (trad. it. R. SOLMI, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Roma 2011). Nel momento in cui scrive, il filosofo tedesco è però convinto che un narratore di questo tipo sia ormai in via d'estinzione.

<sup>2</sup> La lingua tedesca distingue, come noto, una dimensione contingente dell'esperienza (*Erlebnis*) e una dimensione più profonda, che ha a che fare con abilità acquisite e rielaborate (*Erfahrung*).

<sup>3</sup> Cfr. almeno A. AUTELITANO, V. RE (a cura di), *Il racconto del film. La novellizzazione. Dal catalogo al trailer*, Forum, Udine 2006 e F. CASETTI, E. SGARBI (a cura di), *Visioni tra cinema e letteratura*, Bompiani, Milano 2008.

secondo due criteri fondamentali: il legame diretto tra il testo in questione e i temi affrontati fino ad ora e la capacità del testo stesso di parlare al di là della sua specifica singolarità, di essere in qualche modo rappresentativo di una certa modalità di ricezione, percezione, considerazione dell'attore.

Questi testi ci parlano sia del film, sia della condizione di visione. Nei primi anni del Novecento, il luogo fisico in cui si svolge la proiezione sembra suscitare maggiore interesse rispetto ai film. Il racconto letterario legato al cinema è in questo periodo, come ha indicato Francesco Casetti, soprattutto un «racconto di ambiente», che si tratti di reportage o meno. Molto spesso però tali prove letterarie ci danno anche un resoconto di ciò che prova lo spettatore, diventando un «racconto delle sensazioni»; oppure ci restituiscono lo stato d'animo con cui è avvenuta l'esperienza della visione, diventando un «racconto dell'atteggiamento»; oppure ancora ritraggono gli effetti di questa esperienza, diventando allora «racconto delle reazioni»<sup>4</sup>.

Questo tipo di letteratura, soprattutto nei primi anni del Novecento, è capace di riportarci sovente alle categorie del nostro modello d'analisi, posto sempre alla fine del capitolo, relative alla ricezione della performance. I racconti che seguiranno saranno indagati proprio attraverso il filtro di queste categorie. Affronteremo in particolar modo il tema della discrepanza tra lettura dello spettatore e produzione performativa; problematizzeremo, nel contempo, l'importanza delle tipologie di performance non complesse e del contesto di visione. Ci occuperemo del «desiderio d'attore», quindi di quel periodo di transizione che prelude alla «scoperta dell'attore», e torneremo così anche sul tema dello sguardo spettatoriale in rapporto al rappresentato, in particolare sull'effettiva esistenza di un *regard propre* distinto da un *regard autre*, e sull'interazione tra lo sguardo stesso e la *mise en présence*. Ci occuperemo, in seguito, dell'attore tra immaginario e quotidianità. In chiusura, invece, affronteremo il tema del rapporto tra attore e modernità e analizzeremo due racconti che rappresentano due modi completamente opposti di vedere il cinema, due sguardi eccezionali sull'attore della *seconde époque*.

<sup>4</sup> F. CASETTI, *Il racconto dell'esperienza*, in F. CASETTI, E. SGARBI (a cura di), *op. cit.*, p. 399. Francesco Casetti parla anche di un «racconto delle circostanze» che riguarda i passaggi che hanno dato luogo all'esperienza cinematografica, così come di un «racconto del possibile», indicando con quest'ultima formula la narrazione del film per come si è trasformato nell'immaginazione di chi lo ha visto, oppure, per come il narratore se lo aspetta.

## 1. Devant le cinématographe

Nell'introduzione di un volume della rivista *Film History* dedicato ai racconti letterari di finzione a tema cinematografico, Stephen Bottomore s'interrogava, qualche anno fa, sulla legittimità degli stessi come fonte storica:

Can fiction ever be a legitimate source for history? Or to put it in another way, can we find out about real events in the past from reading fiction written at the time? Some scholars might think that the use of fiction as a historical source is at best problematic and at worst something to be avoided<sup>5</sup>.

Si tratta certamente di materiale delicato, dai tratti multiformi e spesso non così facilmente interpretabile. Tuttavia, in un periodo come quello che va dalla scoperta del cinema fino almeno alla comparsa delle prime riviste di settore o alle prime cronache dedicate al nuovo medium, il racconto letterario di finzione è una fonte insostituibile e ricca per ricostruire aspetti storici di non secondaria importanza. In un periodo caratterizzato da una carenza di fonti, è soprattutto la ricostruzione empirica della ricezione dello spettacolo cinematografico a pagare un forte pegno. Il paradosso è presto detto: lo spettatore è oggetto privilegiato della storiografia che si occupa della cinematografia-attrazione e, nonostante ciò, è un'entità spesso non ricostruibile se non attraverso lo spoglio dei programmi, lo studio dei (para)testi e delle pochissime altre tracce storiche a noi pervenute. Senza poi contare che la prassi spettatoriale delle origini è stata spesso considerata nella sua dimensione collettiva. Le zone oscure dello spettatore delle origini sono ancora molte. Per non parlare del suo rapporto con il performer cinematografico, con quelle ombre – almeno per Gor'kij – che popolano gli schermi tremolanti nei luoghi più disparati dell'intrattenimento a cavallo fra Ottocento e Novecento. Il racconto di finzione riempie in tal senso un vuoto. Non perché ricostruisce uno spettatore empirico, ma perché ci restituisce uno spettatore diverso da quello che emerge dalla semplice analisi dei testi e dello spettacolo della cinematografia-attrazione<sup>6</sup>. Uno spetta-

<sup>5</sup> S. BOTTOMORE, *Introduction: Moving Picture Fiction*, in «Film History», vol. XX, n. 2 (2008), pp. 123-126, p. 123.

<sup>6</sup> Il motivo del cinema come testimone, ad esempio, leitmotiv della letteratura di finzione d'argomento cinematografico è, secondo lo stesso Bottomore, un elemento trascurato da parte della storiografia. Eppure, si tratta di un topos centrale dei primi racconti funzionali dedicati al cinema che illumina molte zone d'ombra del rapporto tra pubblico e grande schermo, al di là della categoria d'attrazione.

tore ideale (ma tutt'altro che idealizzato), quello della letteratura finzionale, che nello stesso tempo vive nelle maniere più disparate nello sguardo, nella rappresentazione, nell'astrazione socio-antropologica di un altro spettatore a lui contemporaneo: lo scrittore. Scrittore che spesso è il portatore di un pensiero collettivo, storicamente, socialmente e antropologicamente determinato, che è collettore di paure, di aspettative, di dubbi riguardo al presente e al futuro del nuovo medium. Il racconto di finzione sembra il mezzo prediletto per restituire la complessità dell'esperienza cinematografica in rapporto al contesto culturale in cui è situata.

Nonostante la quantità considerevole di testi di finzione d'argomento cinematografico, pubblicati a inizio Novecento, abbiamo deciso però di affidare a un solo racconto, straordinario e ordinario nello stesso tempo, alcune delle questioni rilevate nel primo capitolo. In primo luogo affronteremo qui la possibile discrepanza che può generarsi tra la produzione e la ricezione di una performance. Ci occuperemo, inoltre, dell'importanza della situazione di visione ai fini della ricezione della performance. Attraverso il racconto che presenteremo, cercheremo poi di ricostruire una sorta di *case study* fittizio, con l'intenzione di sperimentare il funzionamento della nostra griglia d'analisi performativa.

Il racconto in questione, piuttosto conosciuto, compare per la prima volta il 24 febbraio 1900 con il titolo *Devant le cinématographe* sulla rivista «L'Illustration». Il suo autore, lo scrittore Maurice Normand, a quel tempo caporedattore della rivista, scrive una storia dedicata all'esperienza di visione di una spettatrice di alcune pellicole della guerra anglo-boera in Transvaal<sup>7</sup>. È un testo che è testimone della percezione dello spettacolo cinematografico agli albori del nuovo secolo; uno dei tanti racconti che trattano in diverse forme il tema del riconoscimento in un determinato film, da parte di uno spettatore cinematografico, di una persona cara o semplicemente conosciuta, oppure ancora di un cri-

<sup>7</sup> Il racconto sarà pubblicato, con il beneplacito dell'autore, in traduzione tedesca ad opera di Ina Bach con il titolo *Vor dem Kinematograph* l'8 giugno del 1900 nella sezione Feuilleton del *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt* (n. 186, 8.7.1900, pp. 1-3). La stessa versione tedesca pubblicata dalla rivista *KINtop* è quella a cui faccio riferimento, insieme al saggio d'accompagnamento di Roland Cosandey che ha analizzato i possibili riferimenti storici del racconto e gli elementi di plausibilità in esso presenti. Le note di accompagnamento al racconto hanno reso inutile la ricerca del testo originale in quanto sottolineano le poche incongruenze della traduzione tedesca rispetto all'originale francese. Cfr. M. NORMAND, *Vor dem Kinematographen*, 1900, pp. 13-21 e R. COSANDEY, *Delia im Kinematograph und der Burenkrieg. Ein Text zur Wahrnehmung des Films um 1900. Vorbemerkung und Annotationen von Roland Cosandey*, pp. 11-12, 22-27 ambedue in «KINtop», VI, n. 6 (1997).

minale. In questo senso può definirsi come rappresentativo della fase iniziale del racconto di finzione dedicato al cinema.

Roland Cosandey giudica lo statuto del testo letterario alquanto incerto anche se, alla fine, non sembra avere dubbi sul suo carattere finzionale. Lo svolgimento dimostrativo non è infatti elemento sufficiente per farci credere di essere di fronte a una cronaca, la quale, oltretutto, sarebbe segnata da una forte tipizzazione dei nomi e da descrizioni alquanto armoniche e precise<sup>8</sup>. Quello che colpisce è comunque l'estensione e l'accuratezza di dettagli che si dimostrano alquanto plausibili rispetto alla prassi produttiva e spettacolare coeva. L'esperienza che ci restituisce è quella legata al rapporto tra una spettatrice e un performer di un film dal vero. Il testo non è facilmente riassumibile ma faremo del nostro meglio per restituirne tutta la complessità.

Delia Flaherty, questo il nome della protagonista, è una ragazza irlandese carina e graziosa che lavora come cameriera in un hotel parigino in occasione dell'esposizione internazionale. Ha appena ricevuto una lettera dal fidanzato Jerry Kilcourse, sergente nel terzo reggimento *Royal Irish Fusiliers*, partito come soldato per la seconda guerra boera. In questa missiva, il compagno le riferisce di essere sbarcato a Durban con l'esercito e di avere trovato lì ad attenderli un operatore accorso sul campo di battaglia per girare alcuni film dal vero con una grossa macchina da presa. Riprese che, secondo il tenente di Jerry, saranno proiettate in un music-hall di Londra e in uno di Parigi, proprio dove si trova l'amata<sup>9</sup>. Come riferisce Jerry nella lettera, Delia, qualora andrà al cinema, avrà la possibilità di vedere soldati intenti a fare strane facce o ad assumere strane posizioni. Alcuni, riferisce sempre Jerry, potrà osservarli sollevare le braccia al cielo, altri darsi dei colpi, altri ancora fare delle smorfie, tutti con il sorriso sulle labbra. Due amici di Jerry, conosciuti anche da Delia, si sono addirittura messi a fare burle e lazzi davanti all'obiettivo. Jerry, che pure è passato davanti alla camera, non è da meno e racconta come vi si sia soffermato di fronte qualche momento e come, con un atto di interpellazione e un ampio gesto della mano, abbia scoccato un bacio destinato alla sua amata. Jerry, oltre a descrivere il comportamento assunto davanti all'operatore, spiega per filo e per segno il suo ordine di comparizione e ciò che tiene sotto il braccio, ovvero una borsa che la stessa Delia gli aveva dato prima di

<sup>8</sup> R. COSANDEY, *art. cit.*

<sup>9</sup> Sul soldato come performer cfr A. FACCIOLO, *Recitare il soldato. La Grande Guerra e l'attore in trincea* in A. SCANDOLA (a cura di), *L'attore cinematografico. Modelli d'analisi*, Centro audiovisivo del Comune di Verona, Verona 2009, pp. 9-20.

partire. Egli vorrebbe infatti che Delia riuscisse in qualche modo a vederlo, che il suo bacio non andasse perduto. Jerry spiega, inoltre, che il fotografo, molto probabilmente, da Durban li accompagnerà a Pretoria e che seguirà tutte le battaglie. Egli promette di fare di tutto nei giorni successivi per piazzarsi davanti all'obiettivo dell'operatore, al fine di comparire nuovamente dinnanzi agli occhi dell'amata.

Ricevuta la lettera, Delia si reca una sera al Music-Hall Alhambra e lì trova un affiche che annuncia la proiezione di alcuni film della seconda guerra boera: *Guerra in Transvaal. Episodi di guerra ripresi dal vero per mezzo del cinematografo (Der Krieg im Transvaal. Episoden aus dem Kriege, nach der Natur aufgenommen durch den Kinetographen)*. Tra gli episodi figura anche quello descritto dal compagno: *Sbarco di soldati irlandesi nella provincia di Natal (Landung irischer Soldaten im Natal)*. Decide di entrare, acquista per cinque franchi un biglietto nelle prime file di posti e si trova vicino a una coppia di sposi tedesca e due giovani americani molto composti rispetto al resto del pubblico. Le attrazioni dello spettacolo sono fatte di pescecani ammaestrati, equilibristi giapponesi, ventriloqui, menestrelli, danzatrici. Delia Flaherty non sembra per nulla interessata a tali numeri. Lei attende soltanto di vedere il suo fidanzato.

Jerry era diventato sergente da tre mesi e poteva così iniziare a pensare di sposare la donna che aveva conosciuto cinque anni prima. Lei, ragazza di campagna, aveva fatto addirittura corsi di portamento presso una famiglia nobile. Il matrimonio sarebbe avvenuto dopo la conclusione della guerra e la speranza di Jerry era quella di tornare con diamanti e oro del Sudafrica. Delia ha letto sui giornali che la guerra si stava rivelando davvero sanguinosa. I dispacci annunciavano che il battaglione di Jerry aveva subito molte perdite nelle battaglie in cui era stato impegnato. Tuttavia, lei non ha paura per il fidanzato. È troppo forte e abile per poter soccombere a tale conflitto.

Il programma sta per volgere verso la fine e nella sala cala la semioscurità. Una tela bianca viene abbassata sul palco. Un uomo in frac compare e annuncia la proiezione di scene dalla guerra in Transvaal e il titolo d'apertura: *Un reparto di Boeri in marcia (Ein Burenkommando auf dem Marsch)*. Tra lo scrosciare di applausi compaiono sullo schermo boeri a cavallo armati di fucili, con coccarde sui cappelli che avanzano in direzione obliqua e attraversano il campo. L'immagine è descritta come inevitabilmente instabile, tremolante. Compare di nuovo l'imbonitore che annuncia il titolo della seconda: *Imbarco di soldati inglesi diretti in Sudafrica presso Southampton (Einschiffung englischer Soldaten im Southampton nach Südafrika)*. Questa volta la comparsa di immagini

animate è accolta con fischi e urla. Delia non capisce il loro senso, in Inghilterra questi non sono segni di disapprovazione. Rivede l'imbarco che soltanto tre mesi prima aveva visto dal vivo e le masse dei soldati. Segue un'altra veduta prima di quella intitolata *Sbarco di soldati irlandesi nella provincia di Natal*. Il cuore di Delia batte forte anche se il dubbio che non si tratti del battaglione di Jerry l'assale. L'incertezza sparisce quando si accorge che i visi sono gli stessi che ha visto quando ha accompagnato il suo amato Jerry all'imbarco di Southampton. L'impazienza è forte e Jerry sembra non arrivare più. I soldati fanno espressioni divertenti davanti all'obiettivo. Finalmente riconosce i commilitoni descritti nella lettera e, infine, Jerry, tutto solo nell'inquadratura. Un urlo le rimane bloccato in gola e Jerry scompare improvvisamente dallo schermo. Una donna dietro di lei aveva fatto commenti su Jerry, sottolineandone l'aitanza, tanto da suscitare la rabbia di Delia che a malapena si trattiene dal riprendere la donna. Seguono nove episodi ma Delia non vi presta più attenzione. Pensa già di tornare il giorno dopo al cinema e i giorni successivi ancora. La sua attenzione è attirata di nuovo dal rumoreggiare in sala. Uomini si muovono attorno a un cannone. Si ricorda improvvisamente delle parole di Jerry, che diceva che un operatore li avrebbe accompagnati e avrebbe filmato alcune battaglie. L'imbonitore annuncia: *Un batteria di boeri assaltata da un reparto inglese, fino alla caduta dell'ultimo soldato (Eine Batterie der Buren, von einem Kommand englischer Soldaten angegriffen, die bis auf den letzten Mann fallen)*. Compagno soldati che Delia sembra riconoscere come irlandesi anche se non ne è sicura. Le sembra comunque di scorgere la corporatura e l'andatura di Jerry. La figura rassomigliante a Jerry sembra addirittura accertarsi di essere nel campo visivo del fotografo, proprio come il compagno aveva promesso di fare nella sua lettera. Delia segue l'ombra con apprensione, ma quello che crede essere Jerry si allontana sempre di più dall'obiettivo. Alcuni soldati cadono al suolo a seguito dei colpi del nemico e fra questi anche il soldato che le ricorda Jerry.

Delia aveva una visione completamente differente della guerra. La parola "combattimento" le faceva immaginare quasi una lotta corpo a corpo. La battaglia che le compare davanti agli occhi le fa capire che Jerry è in pericolo di vita come tutti gli altri. La sua rappresentazione mentale della guerra è tutt'altra cosa rispetto a quello che le si para davanti agli occhi. Delia pensa di essere impazzita e vuole a tutti i costi rivedere le immagini. Compare di nuovo l'imbonitore che annuncia la pellicola di chiusura: *La sera dopo la battaglia, un'ambulanza inglese (Abend nach der Schlacht, eine Englische Ambulanz)*. Davanti a una tenda d'accampamento ci sono donne con un grembiule e copricapo bianco

che si occupano dei feriti trasportati da barellieri. Delia guarda il tutto impaurita. Si crede in quel momento sul luogo di guerra, come se avesse combattuto pure lei. Le sembra ancora di vedere Jerry trasportato da barellieri. Nessuno in sala si accorge del dramma che si sta consumando. La barella si avvicina alla camera ma la fotografia è scura e non perfettamente definita. Nel momento in cui le sembra di riconoscere davvero Jerry l'immagine sparisce. Delia a quel punto è sotto shock e si mette a urlare. I vicini si preoccupano per lei. Alcuni si chiedono cosa sia successo, altri ipotizzano un caso di isteria. Alle parole di Delia, tutti sembrano comprendere il perché dello shock: «Jerry, Jerry, who will tell me if it is truly yourself!». Seguono incredulità e critiche al governo che lascia al cinematografo il compito di comunicare tali informazioni. Un uomo, a un certo punto, avvicinandosi a Delia, rivela che si è trattato di una messa in scena compiuta da performer («Theaterfiguren») che hanno recitato una goffa pantomima al parco di Buttes-Chaumont. Delia ringrazia l'uomo ma dice di essere sicura che queste immagini provengono dalla colonia britannica del Natal, dall'odierno Sudafrica. Un responsabile dell'Alhambra, invece, contraddice l'uomo e dichiara che la sala ha proiettato soltanto dal vero autentici e ordina di trasportare Delia verso l'hotel in cui lavora. Delia riceve la mattina successiva un'altra lettera di Jerry, in cui egli annuncia che otto giorni dopo lo sbarco ha avuto un attacco di dissenteria e che in quel momento si trovava fuori pericolo a bordo di una nave soccorso. Nella lettera afferma di non aver mai combattuto e di non doverlo fare nemmeno in futuro. Il suo ritorno in patria è imminente e quello che ha vissuto Delia è soltanto un brutto equivoco.

Il testo ci presenta una serie di motivi alquanto interessanti, raccolti attorno al tema centrale, nei racconti letterari coevi dedicati al cinema (e pure di alcune pellicole), del riconoscimento, o altrimenti detto, dell'immagine cinematografica come testimonianza di un vissuto, di una presenza, di un'azione o anche di un misfatto. *Devant le cinématographe* presenta una forte componente (melo)drammatica che scaturisce proprio dall'esperienza di visione del film. In questo testo è anche la forza mediale dell'immagine cinematografica a essere tematizzata e nello stesso tempo a essere messa in discussione. Un'immagine che restituisce un effetto di presenza maggiore rispetto allo scritturale. Immagine capace anche di sconvolgere, almeno rispetto alle cronache giornalistiche e alle comunicazioni ufficiali, la rappresentazione mentale della guerra della protagonista – rappresentazione alquanto anacronistica – ma che nello stesso tempo rivela una natura ambigua e non sempre attendibile come testimonianza di verità. Un racconto dedicato al cinema come testimone diviene così una messa in discussione di questa



sua stessa funzione. In questo senso il racconto ordinario si risolve in una conclusione straordinaria. Le sfumature del testo sembrano entrare in profondità nell'universo del nuovo medium e nascondono istanze prototeoriche.

Il realismo è una caratteristica riservata soltanto alla superficie del fatto filmico. In effetti, sotto questa parvenza di realtà indessicale e di documento, può nascondersi l'inganno, la messa in scena, la finzione. Il testo vuole portare alla ribalta con ironia e arguzia un tema molto serio: quello dell'autenticità del mostrato. Ma quello che a noi interessa più di ogni altra cosa è il rapporto che si stabilisce tra performer e spettatore. Siamo di fronte in tal senso a un caso limite, è indubbio, ma non così raro a inizio Novecento. Gli elementi messi in gioco sono molto particolari e peculiari del cinema delle origini, lo abbiamo già visto. Si tratta infatti di un caso estremo in cui lo spettatore conosce personalmente il performer<sup>10</sup>. Delia Flaherty ha ricevuto una lettera che favorisce il riconoscimento e le intenzioni comunicative di Jerry. Lei sa che l'agire di Jerry si configurerà ai limiti dell'aleatorio<sup>11</sup>, con la piena consapevolezza di trovarsi di fronte alla macchina da presa.

Delia si trova in una posizione particolare per una spettatrice delle origini: può dare un nome ad alcuni dei performer che troverà di fronte e soprattutto conosce le loro volontà comunicative. In questa cornice potrà avvenire la lettura della mimica, della gestualità esagerata dei soldati davanti alla camera. Le performance degli altri soldati sono soltanto indizi da seguire per l'incontro con l'unico corpo cinematografico che le interessa: quello di Jerry. Il bacio che Jerry le rivolge porta all'impatto percettiva, sensoriale, emozionale che estrania Delia dal contesto di visione. Delia si trova nel music hall Alhambra con le sue affiche all'entrata, recanti i soli titoli dei film, caratterizzato da un programma e da un pubblico ben definiti, con un imbonitore incaricato di introdurre lo spettacolo. Tutti elementi che influenzano la ricezione delle differenti performance dei soldati, ma che agli occhi di Delia non sono così tanto significativi<sup>12</sup>. Questi elementi sono invece importanti per altri spettatori che in un contesto dove sono esibiti pescecani ammae-

<sup>10</sup> A inizio Novecento, venivano prodotte molte pellicole per i soldati. Si tratta più che altro di film dal vero che ritraevano famigliari degli uomini impegnati in guerra. A tal proposito cfr. M. CARDILLO, *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia (1900-1937)*, Dedalo, Bari 1993, p. 79.

<sup>11</sup> Potremmo considerarla in parte come performance presentazionale, in quanto la marcia dei soldati è un'attività extraquotidiana.

<sup>12</sup> Delia, dopo aver visto Jerry, si estranea completamente dal contesto fino a che, a un certo punto, è portata all'attenzione dal fragore del pubblico.

strati, equilibristi giapponesi, ventriloqui, menestrelli, danzatrici e via dicendo sono portati a recepire i soldati in parata davanti alla camera e le loro smorfie come una delle tante attrazioni presenti in sala. Jerry, infatti, uno dei più composti e seri rispetto agli altri soldati, è giudicato dalla spettatrice soltanto per il suo aspetto fisico, che suscita ammirazione e interesse sensuale. I fischi del pubblico a maggioranza francese contro i soldati inglesi, l'approvazione nei confronti dei soldati boeri, oltre che la presenza dell'imbonitore in sala, della musica, hanno sicuramente influenzato la ricezione delle differenti performance da parte del pubblico. Sono un chiaro segno dell'esistenza precoce di una sfera pubblica cinematografica molto turbolenta. Nel contesto della cinematografia-attrazione, soprattutto prima della sedentarizzazione dello spettacolo cinematografico, l'istituzione cinematografica è assai debole e non riesce sempre a orientare la lettura che lo spettatore fa del film e tanto meno la *mise en présence* del corpo cinematografico.

Delia ha attivato un «modo di lettura documentarizzante» e *analitico*<sup>13</sup> del film in cui compare Jerry, in quanto orientata dalla lettera dello stesso, ovvero ha costruito un enunciatore reale interrogabile in termini di verità, parafrasando Roger Odin e il suo approccio semio-pragmatico<sup>14</sup>. Nel momento in cui compare Jerry, al modo di lettura documentarizzante subentra un «modo di lettura privato». Lo si nota dalla rabbia che suscita il commento della spettatrice dietro di lei. Una rabbia che è segno di gelosia, ma che è soprattutto dovuta al disturbo del suo personale modo di lettura privato da parte di un soggetto estraneo. Il commento della spettatrice riporta Delia alla dimensione pubblica e non iniziatica, tipica del film di famiglia, della proiezione. In un contesto di spettatorialità che potremmo definire collettivo, il modo di lettura privato fatica a mantenersi attivo a lungo. Delia vuole conservare come immagine mentale la visione del suo amato, le emozioni che in lei ha suscitato e per far questo si estranea dal contesto. Una volta richiamata all'attenzione dallo spettatore collettivo nella sala, Delia ritorna in sé e si ricorda che Jerry potrebbe ricomparire. L'operatore ha infatti seguito le manovre militari per parecchi giorni. Ecco allora che Delia riattiva il modo di lettura documentarizzante e analitico.

<sup>13</sup> Il modo di lettura analitico fa dell'immagine cinematografica un puro indizio. È una variante estrema del modo di lettura documentarizzante. In questo modo di lettura l'interpretazione domina incontrastata, gli elementi estetici e narrativi sono posti in secondo piano e l'immagine è spesso interrogata dallo spettatore al di là delle intenzioni dell'enunciatore reale.

<sup>14</sup> Rimandiamo ancora a R. ODIN, *op. cit.*

La successiva pellicola al campo di soccorso riattiva un modo di lettura privato e porta Delia alla completa immersione nel rappresentato e allo shock finale. Nella stessa sala, uno spettatore più abile nel leggere le tracce della rappresentazione è arrivato alla conclusione che si tratta di un falso, di un *fake*, di una ricostruzione<sup>15</sup>. Il suo modo di lettura documentarizzante, infatti, lo porta a identificare il parco parigino di Buttes-Chaumont e a leggere le performance dei soldati come goffe pantomime, quindi come performance finzionali. Il suo intervento non serve però a nulla, Delia è ormai convinta di aver assistito al ferimento dell'amato e, inoltre, la sua lettura sembra confermata da un responsabile della sala cinematografica. Soltanto una nuova lettera di Jerry che le comunica la mancata possibilità di combattere e il ritorno a casa per motivi di salute, le paleserà il suo errore e la bontà di lettura dello spettatore scettico, nonché il tentativo disonesto del teatro di violare il vincolo di fiducia con il proprio pubblico.

Un racconto come *Devant le cinématographe* e i film, citati nel primo capitolo, che vedono protagonista Uncle Josh e altri villici, così come *Rigadin aux Balkanes*, dimostrano che la lettura fallace della performance da parte dello spettatore è un evento ben presente nell'immaginario cinematografico delle origini. Il racconto preso in esame è molto interessante in quanto dimostra anche che la lettura potenziale di una performance non solo non è univoca, ma può anche essere, per così dire, "mobile", e differire dalla lettura dei film nel suo complesso. In altre parole possiamo dire che, anche in assenza di un errore di lettura del frame performativo, invero piuttosto raro, lo spettatore può attivare differenti modi di lettura e soffermarsi su particolari aspetti della performance che differiscono dalla sua intenzione principale. In un contesto particolare come quello della cinematografia-attrazione, il rapporto tra spettatore e performer è infatti assai variegato. Influenzato dalle innumerevoli forme performative, presentate in serie l'una con l'altra, dai molti contesti e situazioni di visione, dalla diverse pratiche spettatoriali, questo rapporto sfugge alle rigide categorizzazioni e alle analisi canoniche, ma si rivela comunque appassionante e profondo.

<sup>15</sup> Nella traduzione tedesca lo spettatore è definito come scettico, mentre nell'originale francese come informato. Le sue considerazioni sono plausibili dal punto di vista storico, anche il riferimento al parco parigino. È mia opinione credere che lo spettatore ben informato non sia altro che l'alter ego dell'autore.

## 2. *Il desiderio d'attore*

Prima della nascita delle sale stabili, l'esperienza cinematografica appare declinata in molte varianti. Il cinema entra di soppiatto in luoghi deputati ad altre forme di spettacolo e di intrattenimento e spesso costituisce un'attrazione tra le altre. La nascita delle prime sale dà una casa al cinema e rappresenta un primo passo verso la sua istituzionalizzazione. Questo periodo, lo abbiamo visto, non coincide con quella scoperta dell'attore cinematografico, che avverrà successivamente.

In un documento del 1907 redatto dall'associazione pedagogica amburghese *Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg* intitolato *Bericht der Kommission für Lebende Photographien* (rapporto della commissione per le immagini in movimento) troviamo enucleate alcune delle caratteristiche dei primi spettacoli cinematografici in sale specializzate. Questo rapporto, invero assai dettagliato, è dedicato in particolar modo ai più giovani tra il pubblico. Le prime sale, come emerge anche da molti documenti zurighesi, sono affollate di bambini. Lo sfarfallio delle immagini, la pessima qualità dell'aria, il consumo di cibo e di alcolici, il fumo delle sigarette, nonché pratiche erotiche favorite dal buio sembrano essere all'ordine del giorno nella città di Amburgo. La sala appare alquanto rumorosa, la musica di pessima qualità e gli schiamazzi non così rari.

Il pubblico è fondamentalmente un'entità collettiva<sup>16</sup>. Gli effetti di tali spettacoli, secondo gli estensori del documento, sono assai nocivi a livello psicologico, cognitivo e pedagogico. La macedonia di vedute rende assai poco distinguibili finzione e realtà e ciò crea preoccupazioni rispetto al pericolo di imitazione da parte dei ragazzi. In una tale bolgia, allo spettatore riflessivo coevo sembra a volte di vivere una discesa in quel «Maelström» descritto da Edgar Allan Poe, riprendendo una metafora di un famosissimo racconto d'ambientazione cinematografica di Gualtiero Fabbri del 1907<sup>17</sup>. In un tale contesto si trovano infatti a scrivere i primi letterati incuriositi dal fenomeno cinematografico “accasato”. Dopo un primo interesse dovuto alla novità scientifica, lo spettacolo cinematografico riesce di nuovo ad attirare l'attenzione di

<sup>16</sup> Cfr. T. ELSAESSER, *Wie der frühe Film...*, cit., pp. 34-54.

<sup>17</sup> A ricordare questa citazione è L. MAZZEI in *Il Maelström, il canto delle sirene e il racconto difettivo. Programmi di sale cinematografiche italiane 1901-1916*, in F. CASETTI, E. SGARBI (a cura di), *op. cit.*, pp. 415-478. Si tratta di G. FABBRI, *Al cinematografo*, Persiani, Bologna 2012, ed. or. 1907. Sullo scrittore rimandiamo a G. MARCHESI, *La letteratura italiana e il cinema. Cento anni (1907-2008) di racconti, romanzi e poesie di argomento e/o ambientazione cinematografica*, CUEM, Milano 2009, pp. 33-34.

intellettuali e letterati grazie alla sua collocazione in un luogo deputato. Si tratta ancora di episodi sporadici ma da non sottovalutare nella loro carica riflessiva e prototeorica.

In particolare, abbiamo scelto un reportage alquanto conosciuto perché piuttosto precoce. L'autore è Giustino Ferri, prolifico romanziere, critico teatrale e giornalista, amico di Pirandello e di altri eminenti letterati italiani<sup>18</sup>. L'occasione del reportage del 1907 intitolato «Tra le quinte del cinematografo» è data, non tanto dalla comparsa a Roma delle prime sale ma, nel caso specifico, dall'apertura dei teatri di posa della Cines, ex società Alberini e Santoni, nella zona di Porta Nuova. Al contrario di altri reportage dell'epoca, la cronaca di Ferri descrive subito la sala, il vociare del pubblico, salvo poi passare a descrivere direttamente le immagini dello schermo. Scrive l'autore:

Nella penombra della piccola sala, correavano mormorii di curiosità e di interesse; brevi frasi, a bassa voce, commentavano: – Ah, ecco lui, adesso! – Che faccia d'*impunito* – io lo piglierei a scapaccioni –. E nell'ampia riquadratura della scena illusoria il dramma si svolgeva. Si allungavano le linee prospettiche di una via alberata, si avanzavano persone dall'andatura frettolosa o di aspetto indifferente, fresche e azzimate ragazze, un facchino con la carriola a mano, un tram elettrico, un gruppo di ufficiali, due preti che scomparivano rapidamente al momento di uscire dalla tela e precipitare in platea, diventati enormi per la vicinanza, spaventevoli quasi<sup>19</sup>.

In questa apertura è da notare come il pubblico non sia del tutto indisciplinato. I commenti si limitano al mormorio, al vociare. È una pratica ricettiva non immersiva, ancora in parte collettiva, ma non certo irresponsabile o distaccata. L'interesse per il personaggio protagonista, per le sue azioni, è forte. Il protagonista è il ludopatico de *La vita di un giocatore* (*Le Démon du jeu ou la Vie d'un joueur* Pathé 1903 F) del film di Ferdinand Zecca. La sua «faccia da impunito» è già una considerazione di ordine psicologico, o meglio, criminologico. La corrispondenza tra sembianze del performer e la morale del suo personaggio appaiono quasi lombrosiane<sup>20</sup>.

In seguito Ferri passa a descrivere ciò che vede sullo schermo, ovvero la «scena illusoria» dove si svolge il dramma. Prima di entrare nel vivo della descrizione dell'azione drammatica, ci restituisce il suo

<sup>18</sup> A tal proposito cfr. M. CARDILLO, *op. cit.*, pp. 13-24.

<sup>19</sup> G. L. FERRI, *Tra le quinte del cinematografo*, 1906, ora in O. CALDIRON (a cura di), «Cinema Studio», IV, n. 14-15-16 (1994), p. 9.

<sup>20</sup> Per un'introduzione a Lombroso cfr. D. FRIGESSI, *Cesare Lombroso*, Einaudi, Torino 2003.

sguardo sulle «persone dall'andatura frettolosa o di aspetto indifferente», sul «facchino con la carriuola in mano», «un gruppo di ufficiali», «il tram elettrico». Il mondo che compare nella scena illusoria è di fronte alla macchina da presa quasi per caso. La *mise en scène* sembra passare in secondo piano rispetto a questo brulicare di vita iniziale, a questo *tranche de vie*. Ciò che colpisce di più è però la percezione «cartesiana» di Ferri, i cui assi sono costituiti «dal panno bianco dello schermo, colonne d'Ercole di ogni possibile, seppur illusoria, realtà cinematografica»<sup>21</sup>. Siamo di fronte a una delle descrizioni più straordinarie di quel *regard propre* già citato nel primo capitolo e descritto da Sirois-Trahan. Uno sguardo che porta l'autore a percepire i figuranti a ridosso dei piani ravvicinati come creature mostruose, pronte a superare le colonne d'Ercole dello schermo e a gettarsi sulla platea. Nel momento in cui passa a descrivere il dramma vero e proprio, che «ne comprendeva trenta nei suoi cinque atti»<sup>22</sup>, i suoi commenti si soffermano sulla descrizione dell'azione drammatica incalzante e sulle «poche parole» che sono espresse attraverso «pochi gesti» dal protagonista, chiamato nell'ordine con il pronome personale «egli», definito come «uomo sinistro» e infine come «estraneo»<sup>23</sup>. Il corpo cinematografico principale appare alieno alle strane leggi dell'universo diegetico e così anche al commentatore in platea.

Non è così invece per il successivo film discusso nel testo di Ferri che risulta meno perturbante ed è letto con facilità secondo le coordinate del dramma. Fernanda Negri Pouget è la protagonista del breve dramma intitolato *Nozze tragiche* (Ambrosio 1906 I). Una spettatrice la riconosce e dichiara al marito:

– Guarda la sposa – gli aveva detto alla scena della firma dei capitoli – è quella che l'altra sera faceva Pierrot<sup>24</sup>.

e Ferri appare esterrefatto da questo riconoscimento fisionomico, non accompagnato però da un riconoscimento nominale. Egli scrive:

Ma io ripensavo all'osservazione precedente «La sposa è quella lì che l'altra sera faceva Pierrot». Come in un vero teatro, gli spettatori del cinematografo dividono la loro simpatica attenzione tra il *personaggio* e l'*attore*, si abi-

<sup>21</sup> L. MAZZEI, *Echi da un regno oscuro: viaggi nell'Italia del 1905-1906. Dalla strada, al cinema, fino al teatro di posa*, in «Comunicazioni sociali», XXVI, n. 1 (2004), pp. 8-13, p. 10.

<sup>22</sup> G.L. FERRI, *op. cit.*, p. 9.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 10.

tuano a distinguere *l'artista* dalla *parte*; finiranno presto, Dio ci scampi e liberi tutti, col creare una nuova critica teatrale<sup>25</sup>.

La considerazione della spettatrice, secondo quanto scrive Ferri, lo spinge a recarsi a visitare gli stabilimenti Cines, a cercare di capire quali figure si celino dietro ciò che in questa circostanza, al contrario della prima pellicola, sembra essere riconosciuta pienamente come una rappresentazione a tutti gli effetti<sup>26</sup>. Che si tratti di una trovata giornalisticamente promozionale, di un espediente retorico oppure di un'effettiva difficoltà a distinguere l'artista rispetto al ruolo, è interessante notare come questa distinzione non sia ancora data per scontata, problematizzata o, quantomeno, non considerata centrale rispetto a ciò che la scena illusoria del cinema mostra al suo pubblico. La scoperta dell'attore non è ancora avvenuta ma intanto cominciano a delinearsi contorni molto più chiari rispetto alla finzione. Siamo agli albori della definizione precisa di quell'istanza chiamata personaggio cinematografico che porterà, tra le altre cose, alla sempre maggiore immersione dello spettatore rispetto al film e a un suo crescente individualismo. Questo passaggio pone le basi per il riconoscimento da parte del pubblico di alcuni degli interpreti che compaiono sullo schermo. Un riconoscimento che, in un primo momento potrà avvenire soltanto a livello fisionomico, come per la spettatrice anonima prima citata, oppure, in una fase leggermente più tarda, attraverso la perdita dell'anonimato del performer, dando luogo al fenomeno già menzionato delle *picture personalities*.

In un racconto inglese di finzione intitolato *Romantic Lucy*, comparso su rivista nel 1911, la protagonista è la spettatrice Lucy del titolo. Siamo all'inizio degli anni Dieci anche se occorre tener presente che ci troviamo in un contesto particolare come la Gran Bretagna<sup>27</sup> e soprattutto di fronte alla descrizione di una spettatrice che assiste ancora a spettacoli cinematografici fondati sull'offerta multipla di diversi tipi di pellicole di metraggio ridotto. Per questo motivo, *Romantic Lucy*, scritto da Alphonse Courlander, può a tutti gli effetti essere considerato un racconto che ci

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Per Mazzei (L. MAZZEI, *Echi da...*, art. cit., p. 12) la visita agli stabilimenti della Cines è la conferma che, al di là della «macchina ignota» che si cela dietro l'esperienza cinematografica, esiste anche una componente teatrale che la rende più rassicurante. Le visite agli stabilimenti sono un topos del reportage cinematografico d'inizio Novecento. Pensiamo almeno a W. TURSZINSKY che nel 1910 pubblica un interessante reportage per la rivista tedesca *Die Schaubühne* ora in J. SCHWEINITZ (a cura di), *Prolog...*, cit., pp. 21-26.

<sup>27</sup> Sulla letteratura d'argomento cinematografico in rapporto al contesto britannico cfr. A. SHAIL (a cura di), *Reading the Cinematograph. The Cinema in British Short Fiction 1896-1912*, University of Exeter Press, Exeter 2011.

restituisce scampoli di esperienza cinematografica nel periodo di transizione tra cinematografia-attrazione e cinema della *seconde époque*.

In questo racconto Lucy è una proletaria, una domestica di basso rango, difficilmente descrivibile dall'autore in quanto «she had many appearances, and they were never alike for two consecutive hours»<sup>28</sup>. Dopo il lavoro, ad aspettarla all'angolo della strada, c'è Herbert, un assistente di drogheria che intrattiene una relazione con lei. Decidono di entrare in un cinema ed Herbert paga l'entrata per la sua compagna, offrendole i migliori posti della sala. Il programma è composto da immagini di viaggio in Svizzera e in Giappone, film a inseguimento, film sentimentali di padri pellegrini e, infine, storie drammatiche raccontate attraverso immagini emozionanti («vibrating pictures»). I due presunti innamorati comunicano tra loro durante la proiezione, restando però rigorosamente in silenzio<sup>29</sup>. A un certo punto fa la sua comparsa il protagonista del dramma intitolato *For the Sake of a Woman*, un eroe alto («tall hero»), giovane, ricciuto e bello, che interpreta («performed») atti di cavalleria e sacrificio nei confronti di una ragazza. Questo eroe è un tipo davvero straordinario («wonderful chap») che salva la ragazza da una serie di pericoli che hanno dell'incredibile. Lucy è estasiata:

Figure the effect of this orgy of valour and resourcefulness on our Lucy! She never took her eyes from his flickering presence, save perhaps to glance at her Herbert, and observe by comparison how feeble Herbert seemed<sup>30</sup>.

L'interprete che attira Lucy compare in diverse pellicole, sempre alle prese con azioni nobili ed esaltanti. Nei giorni seguenti la protagonista vaga sola di sala in sala alla ricerca del suo eroe prediletto, di cui ormai è innamorata<sup>31</sup>. Herbert, dopo molte lettere inviate invano, riesce a convincere Lucy a tornare al cinema con lui. Egli ha capito il perché della freddezza della ragazza nei suoi confronti, e le fa vedere allora le immagini del film che racconta la storia di un nobile che, nel tempo libero, si trasforma in *apache*, una sorta di Raffles alla francese («Gallic Raffles»)<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> A. COURLANDER, *Romantic Lucy*, 1911, in A. SHAIL (a cura di), *op. cit.*, p. 155.

<sup>29</sup> «They sat with their hands locked in the darkness; you must imagine the surreptitious squeezing that went on; and not occasionally the eyes of Lucy met the eyes of Herbert and unspeakable messages of love crossed from one to the other», in *ivi*, p. 156.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>31</sup> «And she grew to love him, though he was but a picture», in *ivi*, p. 157.

<sup>32</sup> Raffles è un personaggio ideato dallo scrittore Ernest William Hornung per una fortunata serie di romanzi. È il prototipo del ladro gentiluomo che ha avuto molta fortuna anche al cinema.



Il protagonista è interpretato proprio dallo stesso *hero* di cui Lucy è innamorata. La giovane ragazza è incredula:

It was the same face and handsome appearance. But how different! Figure to yourself the shock of cold illusion that suddenly overwhelmed her. This man, this handsome hero, to whom she had devoted many shillings and hours, proved to be a villain of the worst brand<sup>33</sup>.

In questo racconto, il *topos* della confusione tra finzione e realtà, presente sin dagli albori del cinema nelle descrizioni riguardanti gli spettatori delle prime proiezioni Lumière, terrorizzati dall'arrivo della locomotiva, si rinnova e si fa specchio di una nuova fase dello sviluppo del medium cinematografico: quello della sua sedentarizzazione<sup>34</sup>. Questo racconto testimonia, ancor meglio del rapporto di Ferri, dell'interesse per l'interprete cinematografico da parte dello spettatore prima della nascita del fenomeno divistico. In Inghilterra, le prime menzioni del nome degli interpreti nelle pubblicità risalgono almeno al 1908. Sono soprattutto attori teatrali stranieri e inglesi a essere pubblicizzati, in particolare in quelle produzioni che si rifanno al modello dei primi film d'arte francesi<sup>35</sup>. Il divismo domestico e straniero non sembra però lasciare il segno prima del 1913. A prescindere dalla sua attendibilità, *Romantic Lucy* è, come ha affermato Jon Burrows, segno dell'interesse della spettatrice dell'epoca per la personalità dell'interprete per come appare sullo schermo. Non sappiamo dal testo se Lucy verrà a conoscenza del nome del suo eroe, ma tutto sembra far pensare al rapporto tra una spettatrice e una *picture personality*.

Come nel caso di Ferri, Alphonse Courlander mette qui in discussione la distinzione tra interprete e ruolo. Non si tratta in questo caso, come in romanzi più tardi dedicati al cinema, di giocare con i piani di realtà, ma di restituire un ritratto di costume, quello di un'ingenua spettatrice media dell'epoca tratta in inganno dalla rappresentazione. L'effetto di realtà non coinvolge più l'immagine cinematografica nel suo complesso, ma riguarda soltanto il personaggio, che diviene talmente "vero" da non essere più distinto dal suo interprete. A dare valore a questo racconto in termini storici è il fatto che nel primo numero della rivista inglese *The Pictures*, inaugurata soltanto pochi mesi dopo

<sup>33</sup> A. COURLANDER, *op. cit.*, p. 158.

<sup>34</sup> J. BURROWS, 'She Had So Many Appearances'. Alphonse Courlander and the Birth of the Moving Picture Girl', in A. SHAIL (a cura di), *op. cit.*, p. 160.

<sup>35</sup> Cfr. J. BURROWS, *Legitimate Cinema. Theatre Stars in Silent British Films, 1908-1918*, University of Exeter Press, Exeter 2003, pp. 43-90.

il racconto di Courlander, si dichiara di voler aiutare gli spettatori a «recognise the actors as old friends»<sup>36</sup>. Il problema del riconoscimento dell'attore è avvertito dall'istituzione cinematografica come determinante per fondare un nuovo rapporto tra schermo e sala, un nuovo tipo di esperienza. Come abbiamo visto in precedenza, non tutti gli interpreti più in vista della *seconde époque* saranno conosciuti in quanto tali. A volte l'esorbitanza semiotica del personaggio ostacolerà il pieno riconoscimento sociale dell'interprete, come nel caso di Fantômas e Maciste, ma in questo caso sarà l'istituzione cinematografica a gestire questo processo o a giocare su una tale ambiguità e non l'ingenuità di una spettatrice. Sebbene sia pericoloso fare delle generalizzazioni, è però possibile osservare da questi due racconti come l'emergere di un "desiderio d'attore" nasca ben prima della sua scoperta e come questo stesso desiderio si nasconda tra le pieghe di un'esperienza cinematografica ancora multiforme e poliedrica.

### 3. L'attore della seconde époque tra immaginario e quotidianità

Torniamo per un attimo a Zurigo. Il 28 maggio 1914 sulle colonne del *Tagblatt der Stadt Zürich* compare un annuncio del teatro Corso in cui si dichiara che, a partire dal primo giugno, l'ensemble operettistico del Kurtheater di Wiesbaden porterà nella città di Zurigo il successo della stagione intitolato *Die Kino-Königin*<sup>37</sup>. Autore delle musiche è il celebre compositore Jean Gilbert, mentre il libretto è scritto a quattro mani da Georg Okonowski e Julius Freund. L'operetta fa il suo esordio in Germania e in seguito è portata in diversi teatri europei<sup>38</sup>. Lo spettacolo rimarrà in programma nella città elvetica per due settimane<sup>39</sup>. È facile pensare che alcuni degli spettatori e delle spettatrici, irretiti dal cinema, si siano recati a vedere anche questa graziosa operetta dai toni amichevoli nei confronti della nuova forma di intrattenimento. Come ha potuto scrivere Hans Zischler:

<sup>36</sup> J. BURROWS, *She Had So...*, cit., p. 162.

<sup>37</sup> TDSZ, 28 maggio 1914, nr. 123, p. 6.

<sup>38</sup> In Italia troviamo tracce della presenza dell'operetta nel numero 47 della *Gazzetta Ufficiale* (26 febbraio 1916). L'opera è depositata da Gennaro Caracciolo nell'ufficio della proprietà intellettuale del Ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio. Abbiamo rintracciato anche una traduzione italiana del libretto presso la biblioteca della casa di riposo Giuseppe Verdi di Milano dal titolo *Cinema-star: operetta in 3 atti, di Georg Okonkowski e Julius Freund* (testo italiano di A. Franci); musica di Jean Gilbert.

<sup>39</sup> TDSZ 15 giugno 1914, nr. 137, 15 giugno 1914, p. 6.

«Kino-Königin» fa dell'ironia sul dibattito ipocrita che riguarda la censura cinematografica, gioca con la crisi del teatro e mette in scena il cinema stesso<sup>40</sup>.

Questo interesse nei confronti della cinematografia si esprime attraverso la figura dell'attrice cinematografica. La protagonista, infatti, si chiama Delia e fa la sua entrata cantando questi versi:

A tutti finali sopravvivo  
 In tutti gli angoli sono affissa  
 In ogni film mi si può vedere  
 In qualsiasi cinema voi andiate!  
 Nelle reclame su cui si buttano gli occhi  
 Si legge il nome stampato in grande  
 La Duse del cinema ognuno la conosce  
 Mi chiamano la principessa del cinema<sup>41</sup>.

Si tratta non di un'attrice qualunque ma, come era facile prevedere sin dal titolo, di una diva del cinema. Il riferimento ad Asta Nielsen, la Duse del cinematografo, è alquanto palese. L'attore cinematografico, in questo caso la diva cinematografica, è diventata quindi materia di un racconto che procede per stereotipi. La narrazione operettistica, infatti, riesce a essere efficace soltanto se ha a che fare con materiale ben radicato nella sfera socioculturale. Delia è delineata in pochi tratti, non vi è praticamente psicologia. Quello che i due librettisti e Jean Gilbert portano sui palchi dei teatri europei è infatti una figura dell'immaginario più che un personaggio a tutto tondo<sup>42</sup>. Non è tanto un omaggio ad Asta Nielsen a essere posto al centro dell'opera, come avviene nello stesso anno, ad esempio, con la raccolta di poesie intitolata *Der selige Kintopp*<sup>43</sup>, quanto piuttosto il neonato archetipo spettacolare della diva cinematografica.

Purtroppo non vi è moltissima letteratura secondaria dedicata a

<sup>40</sup> «Die 'Kino-Königin' ironisiert die heuchlerische Debatte um die Kinozensur, sie spielt mit der Theaterkrise und bringt schließlich die Kinematographie selbst auf die Bühne» (H. ZISCHLER, *op. cit.*, p. 116).

<sup>41</sup> «An allen Enden lebe ich / An allen Ecken klebe ich / Auf jedem Film kann man mich seh'n / In welches Kino Sie auch geh'n! / Auf den Reklamen wo man guckt / Liest man den Namen fettgedruckt / Die Kinoduse jeder kennt / Die Kinofürstin man mich nennt». Per la citazione di questo testo facciamo riferimento al libretto stampato a Berlino dall'editore Ahn & Simrock nel 1913.

<sup>42</sup> Per un riassunto del libretto cfr. H. ZISCHLER, *op. cit.*, pp. 113-118.

<sup>43</sup> Sulla raccolta di poesia rimandiamo a J. SCHWEINITZ, *Der 'Selige Kintopp'* (1913/1914). *Eine Fundsache zum Verhältnis von literarischen Expressionismus und Kino*, in J. PAECH (a cura di), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Metzler, Stuttgart 1994, pp. 72-88.

questo intreccio intermediale tra cinema e cultura operettistica<sup>44</sup>. Dalla nostra, però, possiamo ancora rifarci a uno degli spettatori più straordinari della *seconde époque*, ovvero al più volte citato Franz Kafka, che il 23 marzo del 1913 si reca da solo in un teatro berlinese per assistere proprio alla rappresentazione dell'operetta di Jean Gilbert. Non sappiamo molto delle impressioni di Kafka relative allo spettacolo, ma la serata non deve essere di sicuro dispiaciuta allo scrittore. Il 25 marzo invia alla sorella Ottla una cartolina di saluto che immortalava la cantatrice Ida Rußka nei panni della protagonista Delia Gill. Una cartolina su cui Kafka scrive un brevissimo commento<sup>45</sup> reso però eloquente e meno afasico dal segno di commiato rappresentato dall'immagine della cartolina che immortalava la cantatrice nei panni del suo personaggio<sup>46</sup>. Per Hans Zischler, si tratta di una risposta latente dello scrittore al racconto della sorella, fatto qualche giorno prima, relativo al film *La Broyeuse de cœurs* (Camille de Morlhon 1913 F) interpretato dall'attrice belga Léontine Massart<sup>47</sup>. Si tratta di una forma di comunicazione segreta<sup>48</sup>, difficile da decifrare, utilizzata da Kafka come mezzo per esprimere altro rispetto alla sola informazione della sua partecipazione alla serata all'operetta. È interessante notare, quindi, come l'archetipo della diva e, in generale, il cinema stesso, già nel 1913, siano diventati un medium della comunicazione tra fratello e sorella; come l'attore cinematografico abiti sia l'immaginario, sia l'esperienza quotidiana delle persone.

A tal proposito potremmo anche citare un altro caso piuttosto emblematico di un altro spettatore della *seconde époque* che si esprime attraverso una forma di comunicazione non del tutto dissimile rispetto a quella del celebre scrittore ceco. Stiamo parlando del semiconosciuto Gino Ambrosetti, adolescente romano di famiglia borghese, e del suo «Giornale familiare settimanale». In questo caso abbiamo a che fare con un ritrovamento, tra le pagine di uno dei tanti documenti conservati all'Archivio Diaristico di Pieve Santo Stefano, nella provincia di Arezzo, di alcune considerazioni relative al consumo cinematografico

<sup>44</sup> In Italia abbiamo un'operetta simile intitolata *La signorina del cinematografo*, rielaborazione di Carlo Lombardo dell'operetta di Carlo Weinberger *Schmetterling* (1914).

<sup>45</sup> «Ottla, noch im letzten Augenblick, herzliche Grüße, sei mir nicht böse, ich hatte weder Zeit noch Ruhe / Ottla, ancora all'ultimo momento, cari saluti, non essere arrabbiata con me, non ho avuto né tempo, né tranquillità», in H. ZISCHLER, *op. cit.*, p. 113.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Zischler utilizza il termine «Kassiber» che sta a indicare un messaggio cifrato inviato da un carcerato a un altro carcerato, spesso in un linguaggio composto da segni in *ibidem*.

nella seconda metà degli anni Dieci in Italia. Si tratta di un documento tra i più straordinari conservati nell'altrettanto stupefacente archivio dedicato alle scritture diaristiche, memorialistiche, epistolari. Un archivio che ospita una raccolta partecipativa di testi di scrittura di vita quotidiana o comunque non professionistica. Nel caso di Ambrosetti siamo di fronte a una scrittura privata e familiare che però simula lo stile di un giornale destinato a un pubblico più ampio. Nel giornale-diario di Gino Ambrosetti

un originale osservatore redige, come fosse il direttore di un quotidiano, cinque anni di cronaca fino al 1921. Il quadro d'interni di una famiglia della borghesia intellettuale romana è anche un affresco della città nel dopoguerra. Il suo «giornale» è messo in vendita presso amici e parenti<sup>49</sup>.

Stralci del suo diario sono stati pubblicati in un'antologia dedicata alle memorie legate al tema del denaro e all'economia domestica presenti nell'archivio di Pieve Santo Stefano<sup>50</sup>. Il suo è un diario-giornale, in quanto venduto a parenti e amici, che testimonia dell'aumento dei prezzi della carta, dei gelati, delle granite e, più in generale, della difficoltà provocate dalla Grande Guerra<sup>51</sup>. Per quanto ci riguarda, però, le pagine di Gino Ambrosetti ci sembrano importanti perché restituiscono in maniera alquanto approfondita il consumo culturale e la pratica spettatoriale di una famiglia della media borghesia capitolina. In particolare, è da notare come il cinema sia ormai considerato alla pari di altre pratiche culturali quali il teatro di prosa e l'opera e, soprattutto, di come questa forma di spettacolo si identifichi il più delle volte proprio con attori e attrici principali che vi recitano. A noi non interessa l'elemento quantitativo, comunque interessantissimo, ma cercare di capire come l'attore cinematografico e il cinema siano raccontati in queste pagine e quale spazio occupano all'interno della vita familiare.

Il dattiloscritto che abbiamo potuto consultare comincia il sabato 8 aprile del 1916 e apre con alcune considerazioni sul rapporto tra critica e arte che mostrano la riflessività appassionata dell'adolescente romano nei confronti del fenomeno artistico<sup>52</sup>. Nelle pagine che seguono, però

<sup>49</sup> D. PASTORINO (a cura di), *Se potessi avere. Memorie degli italiani ai tempi della lira*, il Mulino, Bologna 2011, p. 71.

<sup>50</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>51</sup> Cfr. *ivi*, pp. 71-74.

<sup>52</sup> «Nessuno può negare che tutti abbiano diritto di critica al più completo, anche se essi non sono capaci di compiere quelle opere d'arte che si intendono criticare. Qualunque spazzino può innalzare la sua erudizione fino a criticare la *Commedia*, il *Furioso*, il Petrarca, la *Gerusalemme*, anche se egli non sia neanche capace di scrivere un verso. Ma non bi-

non troviamo soltanto considerazioni di tipo critico-estetico ma anche brevi paragrafi sulla cura delle piante di casa, sulla vita scolastica, sull'attività sportiva dell'autore e del fratello Antonio, sulle escursioni cittadine e fuori porta compiute dalla famiglia, sulle visite di ospiti, sui piccoli acquisti, sull'attività fotografica amatoriale del fratello e via dicendo. Questi sono gli argomenti principali dei resoconti che ritornano regolarmente nella pagine di Ambrosetti. A colpire è lo stile dell'autore che ricalca, a tratti, quello cronachistico, con pochissime concessioni al dettaglio intimista. Oltre a questi dettagli di vita quotidiana, raccontati però con piglio giornalistico, come dicevamo, compaiono anche notizie di carattere culturale. Le serate a teatro o all'opera di un membro della famiglia sono raccontate con cura. In questo caso non mancano nemmeno considerazioni critiche personali, oppure ricavate da probabili discussioni con i membri della famiglia. In particolare è Antonio, il fratello maggiore, a essere il più impegnato culturalmente e soprattutto cinematograficamente. Il 15 aprile del 1916 troviamo il primo trafiletto relativo a una serata intitolata «Antonio al cinematografo»:

Ieri Antonio con Scatamacchia è andato al cinema 'Americano', ove si rappresentava '... spine'. Benché i migliori artisti interpretassero il film, pure lo spettacolo non è riuscito un granché. In ogni modo l'apparizione sullo schermo del cinematografo di artisti come Gastone Monaldi e Alberto Collo ha un poco tolto la noia generale degli spettatori<sup>53</sup>.

Meno di una settimana dopo è sempre Antonio che si reca al Modernissimo per la visione di *Lea* (Salvatore Aversano – Diana Karenne 1916 I). Gino, questa volta, scrive una recensione a tutti gli effetti, il cui stile ricalca il lessico dei coevi critici di professione:

Venerdì 20 Antonio si è recato al 'Modernissimo'. Si rappresenta *Leo* (*Lea*?) [*sic*], ... Lo spettacolo, benché non certo dei migliori, tuttavia è apparso discreto sia per l'interpretazione sia per la mise en scène [*sic*], discretamente

sogna confondere, bisogna, in ogni modo, tenere ben distinto critica e malignità. E quanti non sono, purtroppo che per odi speciali contro qualche artista, per invidia soprattutto, lo criticano, e, oltreché criticarlo, anche ciò non permesso, si permettono d'insultarlo. Questo non si chiama criticare ma malignare stupidamente, questo non è amare l'arte e il bello, ma odiare ogni forma, non è avere gusto, ma non capire nulla. L'arte è fatta per essere criticata, ma sempre a fini artistici, e nessun altro; chi critica deve avere per unico obiettivo il miglioramento dell'arte e dell'artista; se no non farà una vera critica, ma un dispetto all'artista». G. A. MBROSETTI, *Giornale familiare settimanale*, anno 1916, primo semestre, p. 3.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 13. Si tratta con poco margine di dubbio della pellicola *Spine e lacrime* (Emilio Ghione 1915 I). Su questo film rimandiamo a D. Lotti, *Emilio Ghione. L'ultimo apache. Vita e film di un divo italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008, p. 78.

pregevole. Diana Karenne non ha naturalmente le doti eccezionali, che contraddistinguono le stelle del cinematografo italiano, ma tuttavia sa, veramente bene nella scena muta, conquistare il cuore dello spettatore nell'avvolgimento del romanzo che si svolge, tenerlo a lungo imprigionato facendolo ridere e piangere cogli eroi dell'azione, palpitare per essi e insieme con essi. La Sabaud film ha saputo darci qualcosa che s'innalza sul mediocre e lo trascende, ma questo qualcosa non raggiunge quel sublime che tante volte noi abbiamo ammirato sulle luci e ombre del vacillante schermo. Se dovessimo insomma fare un paragone con quelle artiste, che oggi sono meritatamente sulla bocca di tutti, questo non potrebbe essere che svantaggioso per la polacca, che reca nella scena muta la sua apatia nordica, manca quell'alito caldo del sangue italiano che bolle nella passione tremenda irresistibile. Il 'Modernissimo' in ogni modo ci ha dato uno spettacolo discretamente interessante e bello<sup>54</sup>.

È interessante notare, in particolare, la predilezione del nostro aspirante giornalista per le attrici italiane che, a confronto con la polacca, riuscirebbero a trasferire sullo schermo il temperamento mediterraneo.

Il 13 novembre è finalmente lo stesso Gino a recarsi al teatro Argentina per vedere la commedia di Nino Martoglio intitolata *L'arte di Giufà*, il cui protagonista è «un poveraccio mezzo scemo», interpretato da Angelo Musco, con velleità artistiche, a cui è offerta una scrittura come attore cinematografico<sup>55</sup>. È il fratello Antonio che però sembra il più attivo della famiglia dal punto di vista dei consumi culturali e, soprattutto, il più cinefilo di tutti. Il 15 novembre è al cinema Umberto per vedere *Lacrimae rerum* o *Nel gorgo della vita* (Giuseppe De Liguoro 1913 I):

L'altro ieri sera Antonio è andato al cinema Umberto Prati a vedere 'Lacrimae rerum' insieme con Scatamacchia. L'interpretazione di Francesca Bertini ha fatto sì che lo spettacolo sia riuscito, se non del tutto soddisfacente, almeno discreto; la nota diva dello schermo in ogni modo *ha sempre saputo mostrarsi qual è veramente nella sua magnifica attività*. E se deficienze vi furono, non si devono certo attribuire a lei. Oltre a questo film, che costituiva per così dire il cardine dello spettacolo, ne sono comparsi sullo schermo anche altri di minore importanza e di mediocrissima attrattiva. Lo spettacolo è durato circa due ore<sup>56</sup>.

In questa come in altre occasioni, il lavoro dell'attore sembra sal-

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 97. Per un giudizio più equilibrato sul fascino nordico di Diana Karenne cfr. C. JANDELLI, *op. cit.*

<sup>55</sup> G. AMBROSETTI, *Giornale familiare settimanale*, anno 1916, primo semestre, p. 129. Lo deduciamo dal fatto che in questo trafiletto non è specificato il nome di chi è andato a teatro.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 133. Corsivi miei.

vare lo spettacolo. In particolare è da notare l'attenzione nei confronti del «mostrarsi» dell'attrice, del suo darsi a vedere, e della sua «magnifica attività». Così come è interessante notare il giudizio negativo nei confronti della parte di programmazione complementare rispetto alla pellicola principale. Non sempre l'attore cinematografico è al centro dei commenti. Il 24 novembre del 1916, rileviamo la prima uscita al cinema di Gino che va a vedere *Christus* (Giulio Antamoro 1913 I) al cinema Costanzi. Egli non menziona nemmeno l'interpretazione di Alberto Pasquali, di Amleto Novelli o di Leda Gys, ma si concentra piuttosto sugli aspetti iconografici della celebre pellicola diretta da Giulio Antamoro<sup>57</sup>. Un cenno è fatto invece, l'anno dopo, nei confronti di Vera Vergani e Tullio Carminati, interpreti di *Menzogna* (Augusto Genina 1916 I)<sup>58</sup>. Gino comunque non fornisce solo informazioni sui film, ma esprime idee sull'arte cinematografica nel suo complesso con toni paternalistici che assomigliano a quelli della maggior parte dei critici contemporanei, dimostrando un'assidua lettura di riviste di settore<sup>59</sup>. Il suo giudizio non è del tutto positivo e la produzione cinematografica del periodo di guerra non riesce a convincerlo ancora del tutto.

In generale, però, a prescindere dalle critiche, il cinema sembra occupare una posizione di tutto rispetto nel progetto del giornale familiare ed è commentato con lo stesso rispetto riservato al teatro e all'opera lirica. L'attore sembra essere uno degli elementi fondamentali di questa associazione tra cinema e altre arti. Grazie a Maria Melato, ad esempio, anche un adattamento dell'opera di *Leone Tolstoj* riesce ad apparire dignitoso sullo schermo:

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>58</sup> G. AMBROSETTI, *Giornale familiare settimanale*, anno 1917, secondo semestre, p. 9.

<sup>59</sup> Il suo giudizio non è del tutto positivo e il cinematografo nel 1917 non sembra averlo convinto ancora del tutto, al contrario del fratello che si dimostra assiduo frequentatore e amante degli interpreti dello schermo: «Si può realmente dire che quella guerra da cui ora usciamo, o meglio cominciamo a uscire, abbia apportato un'influenza sul cinematografo? Mi pare che sarebbe opportuno subito rispondere che questa influenza o non c'è stata o è stata tutt'altro che benefica. Si può dire che questi quattro anni nulla affatto abbiano convinto gli impresari dei film della serietà e dell'importanza della loro opera; la quale finora non ha fatto e non fa che assecondare i gusti magari triviali degli spettatori col solo scopo del guadagno. Bisogna tuttavia lealmente riconoscere che qualche tentativo di dare al nostro cinematografo un indirizzo più conveniente alla sua influenza sulle masse vi è stato. Ma questo ci sembra troppo poco o nulla [...]. E non è certo dagli impresari avidi di guadagno che possiamo aspettarci una riforma». G. AMBROSETTI, *Giornale familiare settimanale*, anno 1917, secondo semestre; anno 1918, secondo semestre; anno 1919, febbraio-marzo, p. 46.



Questa sera Gino è andato a vedere un film tratto dal celebre romanzo di Leone Tolstoj: *Anna Karenina*. Interprete era Maria Melato, che, cercando di sostenere quella specie d'ineluttabile pessimismo, che Tolstoj, ha messo nei suoi romanzi, si è brillantemente distinta nella parte di Anna. La parte non era facile, dato il carattere della protagonista, che appare così volubile e incerto; una donna che stima e rispetta il marito e fugge con l'amante, e ciò mentre il marito è infinitamente buono con lei. Il suicidio finale è forse troppo comune nella letteratura moderna, ma lo spirito del romanzo del Tolstoj non poteva condurre che a una fine così tragica. Lo spettacolo è durato poco più di un'ora<sup>60</sup>.

Anche in questo caso e in molte delle pagine di questa straordinaria scrittura privata, o quasi, emerge prepotentemente la presenza dell'attore cinematografico come fattore culturale centrale nella vita di questa famiglia, come realtà che vive radicata nell'immaginario e nel quotidiano della *seconde époque*.

#### 4. Il racconto dell'attore e la modernità

Il racconto letterario di finzione d'inizio Novecento dedicato al cinema coincide spesso con la messa in questione della categoria di modernità<sup>61</sup>. I punti d'incontro di questo binomio sono molteplici e riguardano soprattutto il tema della tecnica, quelli del consumo culturale, della società di massa, della cultura urbana e, non da ultimo, del ruolo dell'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Il rapporto stretto tra modernità e cinema non è certo un'invenzione della letteratura di finzione: le prime riflessioni dedicate al nuovo medium difficilmente sfuggono dal considerare questo legame così stretto e nello stesso tempo così problematico. Il medium cinematografico è avvertito da molti testimoni della sua nascita come figlio del suo tempo, prodotto di una società fortemente industriale, urbana e dal grande sviluppo della tecnica. Il rapporto tra cinema e modernità, o meglio, i rapporti tra cinema e modernità sono indagati sin da subito in più direzioni, si diramano in

<sup>60</sup> G. AMBROSETTI, *Giornale familiare settimanale*, anno 1917, secondo semestre; anno 1918, secondo semestre; anno 1919, febbraio-marzo, p. 55. In questo caso si tratta di un trafiletto del 1919 che segue il periodo tumultuoso della famiglia a causa della partecipazione del fratello alla Grande Guerra. Gino sembra appassionarsi anche del serial americano, nella fattispecie de *Il Corriere di Washington* (Edward José 1917 USA) con Pearl White. Nelle sue pagine di diario tornano diversi resoconti dei vari episodi.

<sup>61</sup> Sull'importanza della categoria di modernità all'interno degli studi cinematografici cfr. V. PRAVADELLI, *Modernità nelle americhe*, Roma Tre Press, Roma 2016 e in particolare T. ELSAESSER, *La modernità un tropo problematico*, trad. it. L. Marmo, pp. 11-31.

mille rivoli, e non è nostro compito ricostruirli in questo contesto.

Quello che a noi interessa è il rapporto tra modernità e attore cinematografico. Anche se, come abbiamo visto, l'attore, o meglio, il performer cinematografico, occupa un posto di rilievo anche prima degli anni Dieci, è solo da questo momento, però, che diviene uno dei motivi centrali della letteratura di finzione dedicata al cinema<sup>62</sup>. I racconti cominciano a entrare nel segreto mondo delle case di produzione cinematografiche e a svelarne, più o meno realisticamente, i retroscena. Molti romanzi degli anni Dieci rispondono a quell'esigenza, già avvertita dal Ferri, di vedere da vicino cosa si cela dietro l'affascinante, in negativo o in positivo, realtà dello schermo.

*Quaderni di Serafino Gubbio operatore* è un testo che si rivela fondamentale per verificare il rapporto tra attore cinematografico e modernità. Luigi Pirandello è infatti uno scrittore che è andato direttamente a vedere cosa accade sui tanto vituperati set cinematografici: la competenza linguistica, le descrizioni della vita del set dell'epoca che emergono nelle pagine del suo romanzo, nonché approfondite ricerche sui rapporti tra lo scrittore e il cinema, sono lì a dimostrarlo. Dalle pagine dei *Quaderni*, comunque, emerge anche che Pirandello è stato uno spettatore molto attento, capace di restituirci in modo molto eloquente, sebbene del tutto personale, le sue impressioni, le sue sensazioni, le sue emozioni, insomma, l'esperienza del corpo cinematografico per come l'ha vissuta lui stesso in prima persona. Pirandello è stato insomma, come Gor'kij e Kafka, portatore di uno sguardo, di un *regard*, per certi versi forte, inflessibile alle richieste del nuovo medium, nel contempo, però, assai impressionabile, sensibile, talora ossessivo. Ad ogni modo quello di Pirandello è uno sguardo personale e acuto che merita di nuovo tutta la nostra attenzione. Non si tratta più di utilizzare il suo testo per farlo reagire con

<sup>62</sup> Ci riferiamo in particolare al contesto italiano e tedesco. Per le opere del contesto tedesco rimandiamo a A. HALLER, *Shadows in the Glasshouse: Film Novels in Imperial Germany, 1913-1917*, in «Film History», vol. XX, n. 2 (2008), pp. 164-180; per il contesto italiano a I. GAMBACORTI, *Lo schermo di carta. Letteratura sul cinema degli anni dieci*, in «Paragone», LX, n. 81-83 (2009), pp. 86-98. La bibliografia sul tema della rappresentazione del cinema nella letteratura è sterminata, anche se ci limitassimo alla letteratura di inizio Novecento. Rimandiamo alle diverse bibliografie in A. CAPOVILLA, *Der legendende Schatten. Film in der Literatur bis 1938*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1994; A. PAECH, J. PAECH, *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2000; V. MAGGITI, *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Liguori, Napoli 2007 e S. BOTTOMORE, K. WLASCHIN, *Moving Picture Fiction of the Silent Era, 1895-1928. An Annotated Bibliography*, in «Film History», vol. XX, n. 2 (2008), pp. 217-260. Per il contesto italiano durante il cinema muto cfr. S. SCHRADER, «Si gira!» - *Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens*, Winter, Heidelberg 2007.

la convenzione narrativa del ritratto o della scultura al cinema, come fatto in precedenza, per cercare quindi di interpretare un tipo di configurazione ostentativa assai diffuso, ma di prenderlo in considerazione in quanto esperienza del film e, soprattutto dell'attore, vissuta e raccontata.

Insieme al racconto di Pirandello, andremo ad analizzare un romanzo tedesco del 1913, intitolato *Die Film der Prinzessin Fantoche*, che offre un punto di vista differente sull'attore cinematografico in rapporto alla modernità. Il romanzo, scritto da Arnold Höllriegel alias Richard Arnold Bermann, al contrario di quello pirandelliano e di molti altri romanzi tedeschi del periodo, non "entra", per così dire, nel mondo delle case di produzione cinematografiche ma, in un certo qual modo, reinventa il contesto di produzione stesso a fini narrativi. Tuttavia, come quella di Pirandello, l'opera di Bermann è oltremodo interessante in quanto offre uno sguardo alquanto personale dell'esperienza filmica. Uno sguardo personale che però appare in più punti quasi opposto rispetto a quello dell'autore siciliano. I due romanzi, infatti, portano alla ribalta temi e motivi comuni ma giungono a conclusioni molto differenti, quasi opposte. Il romanzo pirandelliano è stato già introdotto nel terzo capitolo, mentre occorre preliminarmente e brevemente dare conto di quello di Bermann.

Il 9 gennaio 1913 la rivista *Der Roland von Berlin* annuncia la pubblicazione di un romanzo d'avventura a puntate – come quello pirandelliano del resto – che viene associato all'opera di Jules Verne e porta la rivista stessa a definire l'autore come il cantore della tecnica<sup>63</sup>. Se la struttura del romanzo pirandelliano ricalca la scrittura diaristica del protagonista, quella del romanzo di Bermann invece si rifà alla suddivisione in episodi dei primi serial cinematografici. Negli otto capitoli-episodi del romanzo, ripubblicato in un unico volume nel 1921<sup>64</sup>, il banchiere genovese Ippoliti, azionista della casa di produzione Officina Cinematografica Italiana (OCI), architetta uno scherzo di compleanno per gli amici. Lo scherzo consiste nell'inscenare e riprendere una finta rapina nella

<sup>63</sup> Il merito della scoperta della pubblicazione a puntate originaria del romanzo è di Jörg Schweinitz in *Von Automobilen, Flugmaschinen und einer versteckten Kamera. Technikfaszination und Medienreflexivität in Richard A. Bermanns Kinoprosa von 1913*, in C. MÜLLER, H. SEGERBERG (a cura di), *Mediengeschichte des Films. Die Modellierung des Spielfilms*, Bd. 2, Fink, München 1998, pp. 221-241. Noi faremo riferimento a A. HÖLLRIEGL, *Die Films der Prinzessin Fantoche*, Aviva, Berlin 2003, 1ª ed. 1913. Su Richard A. Bermann rimandiamo a M. GRISKO, *Simulationen, Sensationen, Serialitäten. Richard A. Bermann alias Arnold Höllriegel entdeckt den Film für die Literatur und begründet ein neues Genre*, in A. HÖLLRIEGL, *op. cit.*, pp. 138-157.

<sup>64</sup> A. HÖLLRIEGL, *Die Films der Prinzessin Fantoche*, Jlf, Wien 1921.

sua villa e nel mostrare il tutto agli amici durante il suo compleanno. Al posto dell'attrice desiderata, arriva Marie Dupont, nei panni del personaggio della principessa Fantoche, che rapina davvero il malcapitato Ippoliti, fa riprendere il tutto da un suo operatore di fiducia e, infine, invia la pellicola alla casa di produzione OCI. Il commissario Testaccia, con la speranza di acciuffare più facilmente la fantomatica principessa, concede alla casa di produzione di mostrare il film in tutte le sale di Genova. Nel primo film, così come nei seguenti, la protagonista annuncia le successive avventure. La principessa Fantoche, ovvero Marie Dupont, è imprendibile: per non farsi acciuffare utilizza una camera nascosta, si traveste in maniere differenti, guida automobili, persino un aeroplano, comunica con il telefono e, soprattutto, riesce a sfruttare a suo favore il fidanzamento con Giorgio, figlio del commissario Testaccia. La polizia è sconcertata dalla capacità della protagonista di riprendere molte delle operazioni di ricerca degli inquirenti e, nel contempo, di farsi riprendere senza essere scovata. La principessa riesce addirittura a farsi spudoratamente beffa del commissario in uno degli episodi proiettati, senza che questo se ne accorga. Il film è ovviamente un grande successo e diventa il caso scandaloso dell'anno: la polizia è messa alla berlina dalla criminale, esposta al pubblico ludibrio. In chiusura di romanzo si scoprirà che il tutto è stato architettato dalla stessa casa di produzione per suscitare scalpore attorno al film.

Come hanno scritto alcuni commentatori, il romanzo di Bermann, al contrario di quello pirandelliano, è un inno alla modernità. Se in Pirandello la modernità è problematizzata, sofferta, in quello del tedesco invece è decantata come una nuova era di progresso per l'umanità. Certo, i toni di Bermann sono quelli leggeri di chi non si prende troppo sul serio. Non occorre cercare il senso, andare alla ricerca di quell'*oltre* che tanto ossessiona Pirandello, ma basta rimanere in *superficie* e godersi lo spettacolo d'arte varia che le automobili, gli aeroplani, il cinema stesso possono offrire. Come ha scritto Jörg Schweinitz

La caratteristica più lampante dell'intero testo è la continua messa in risalto della modernità. La tecnica appare dappertutto come segno del mondo rappresentato del film; inoltre spazi caratterizzati dalla tecnica come strade moderne, gallerie o il cinema stesso sono presenti come i luoghi principali della trama<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> «Das wohl augenfälligste Merkmal des gesamten Textes ist die durchgängige Akzentuierung von Modernität. Gleichsam als Signum der dargestellten Welt des Films erscheint allenthalben Technik, und als Haupthandlungsorte werden technisch definierte Räume wie moderne Straßen, Passagen oder ein Kino präsentiert» (J. SCHWEINITZ, *Von Automobilen...*, cit., p. 228).

In particolare, è la tecnica a essere esaltata in Bermann, le possibilità dei mezzi di trasporto e di comunicazione moderni, della macchina da presa nascosta. Mezzi che vanno a braccetto con il cinema, con il suo «inconscio tecnologico»<sup>66</sup>, con il suo ritmo, la sua velocità. Tecnica e ritmo frenetico della vita moderna, come sappiamo, sono invece deprecati da Pirandello. La macchina da presa è un ragno nero che si nutre della vita di chi è ripreso<sup>67</sup>. Sia in Pirandello, sia in Bermann, comunque, il nuovo medium assurge a simbolo culturale della nuova civiltà delle macchine, della città e della società di massa. Benché sia necessario riconoscere talora un velo di ironia nel romanzo pirandelliano, soprattutto in alcune rappresentazioni stereotipate, è innegabile che egli condanni la vacuità della civiltà urbana e di quella del profitto: la città nei *Quaderni* si contrappone alla campagna come luogo dell'inautentico, della corruzione, della lascivia; il film che immortala (è proprio il caso di dirlo) la tigre che sbrana l'attore Aldo Nuti è venduto e fa la fortuna della casa di produzione Kosmograph. Per Bermann, invece, la città è il luogo in cui è possibile nascondersi, cambiare identità, fuggire da se stessi, il teatro dello scontro, neanche poi così drammatico, tra polizia e criminali, guardie e ladri. Inoltre, strategie promozionali alquanto estreme, come quelle messe in atto dalla casa genovese, non sono deprecate, ma salutate con favore.

Il gioco tra finzione e realtà, altro motivo centrale di ambedue i romanzi, si risolve in maniere del tutto opposte. In Pirandello, questo gioco è lo specchio di una percezione contraddittoria dell'immagine cinematografica: quest'ultima è il risultato dell'incontro tra uno stupefacente effetto di realtà e un grado di affettazione senza pudore. Pirandello disprezza «la stupida finzione» del cinematografo, la giudica inefficace e completamente estranea alla sfera dell'arte, ontologicamente paradossale. Per Bermann, invece, la commistione di finzione e realtà è affascinante, divertente, elettrizzante. Ciò che conta per lui è la superficie, come dicevamo, il gioco da condurre fino alla fine, senza farsi male, come dimostra il lieto fine del suo romanzo. Questo gioco nei *Quaderni*, invece, finisce in tragedia, termina con l'uccisione di Varia Nestoroff, la prima donna della Kosmograph, e con lo sbranamento dell'attore Aldo Nuti da parte della tigre. La stupida finzione non c'è più, anzi diviene searissima, tragica, reale ma, senza pietà, «data in pasto» al pubblico.

<sup>66</sup> Riprendiamo il termine da F. VACCARI, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, Roma 2011, 1ª ed. 1979.

<sup>67</sup> Cfr. M. SYRIMIS, *The Great Black Spider on Its Knock-Kneed Tripod. Reflections of Cinema in Early Twentieth-Century Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2012.

Proseguendo in questa direzione, arriviamo finalmente alla considerazione dell'attore cinematografico che emerge dalla scrittura dei due romanzi. In *Die Films der Prinzessin Fantoche*, il fascino suscitato dalla finzione sembra andare di pari passo in quello per l'attore. Il miscuglio di realtà e finzione è ciò che rende affascinante e misteriosi personaggio e attore. L'effetto di realtà non riguarda più l'immagine tout court, ma soltanto il corpo cinematografico. Non siamo più al pericolo d'indecifrabilità tra documentario e finzione della cinematografia-attrazione, ma alla presa di coscienza della complessità che il cinema ha portato nel campo della rappresentazione del reale stesso. Bermann fa riferimento nel suo romanzo al divo-personaggio, che si confonde con la personalità dell'attore, che sovrasta quest'ultimo con la sua prepotenza semiotica. Nel romanzo del tedesco, il corpo cinematografico di Marie Dupont/principessa Fantoche è il vettore di continuità narrativo tra i diversi episodi ed emerge dall'immagine-attrazione che dà corpo ai diversi episodi: inseguimenti, lazzi tipici del film comico, dal vero fanno da sfondo alla presunta criminale. *Die Prinzessin Fantoche* è un romanzo in questo senso squisitamente figlio della *seconde époque*. I piani di realtà si moltiplicano e la protagonista è chiamata a interpretare più ruoli contemporaneamente; riesce persino a trovarsi nei panni della spettatrice, "a guardare se stessa" sullo schermo di un cinema che proietta uno dei suoi film. La protagonista è un personaggio positivo, scaltro ma non privo di morale, figura di donna emancipata, in linea con i tempi, votata alla velocità e alla tecnica e, soprattutto, superiore rispetto a tutte le figure maschili che le stanno intorno.

La protagonista del romanzo assomiglia alle *serial queen* degli anni Dieci<sup>68</sup>. La vicinanza tra questa opera e il film *Wo ist Coletti?* (Max Mack 1913 D), uscito pochi mesi dopo rispetto al romanzo stesso, è alquanto palese e ci aiuta nel processo di interpretazione delle pagine di Bermann. In questa pellicola diretta da Max Mack ritroviamo lo stesso motivo del film a inseguimento ma ribaltato in senso parodistico: a essere inseguito non è più il criminale ma il detective. Tutto nasce dal fatto che il protagonista, il commissario Jean Coletti, è criticato da un giornale berlinese in quanto, pur essendo riuscito a catturare un rapinatore di banca in 48 ore, secondo la redazione, avrebbe raggiunto lo stesso risultato in meno tempo se avesse avvisato la stampa. Il detective decide così di sfidare il giornale e promette 100.000 marchi tedeschi a

<sup>68</sup> A tal proposito cfr. M. DALL'ASTA, *Il film seriale*, Le Mani, Genova 2009.

chiunque riesca a trovarlo in meno di 48 ore. Egli si lascia fotografare e permette la diffusione della sua immagine in tutta la città. Coletti si traveste da operatore ecologico e il suo barbiere Anton si acconcia come Coletti. In tutta Berlino, città in cui si svolgono le vicende, comincia la caccia al detective, che però non andrà a buon fine. Anche in questo film ritroviamo la stessa fascinazione per la tecnica, per la neonata cultura metropolitana, ancora più accentuata rispetto al romanzo di Bermann, la messa in rilievo dei meccanismi della carta stampata e della pubblicità in genere e una propensione per il sensazionale. Anche in questo caso le immagini-attrazione (non più messe soltanto nero su bianco) hanno senso se poste in relazione con il protagonista – un personaggio-attore come Fantômas o come altri detective e criminali cinematografici – che gioca con la propria identità per dimostrare la difficoltà del suo lavoro. L'inseguimento di Coletti diviene metafora riflessiva del desiderio e della ricerca dell'attore. Come la principessa Fantôche, Coletti è anche spettatore di se stesso, o meglio, del suo doppio. Il grado di riflessività appare ancora più complicato rispetto a Bermann. Nel romanzo di Bermann e nel film di Mack, come ha scritto Jörg Schweinitz, siamo di fronte a un reale e a un presunto «incontro con il precedente Io nell'immagine cinematografica» da parte dei protagonisti<sup>69</sup>. Un incontro tutt'altro che perturbante, ma fonte addirittura di piacere per chi lo vive. Ciò che è posto in rilievo in queste scene è il gioco tra presente e passato suscitato dall'immagine cinematografica, descritto in maniera eloquente da Paul Virilio<sup>70</sup>.

Il romanzo e il film di Mack sono sotto più punti di vista segno di una considerazione positiva, quasi inebriante dell'esperienza che lo spettatore fa dell'attore. Non così si può dire dei *Quaderni*, in cui emerge in più punti un vero e proprio disagio di Pirandello stesso, mediato dalla finzione letteraria e dal personaggio di Serafino, nei confronti del corpo in immagine. Non è soltanto l'attore cinematografico a sentirsi alienato in quanto separato, distante dal suo pubblico, ma è anche lo spettatore a vivere una condizione di totale estraneità rispetto al corpo cinematografico. Quando Serafino parla di quell'*oltre*, che tanto affascinerà Balázs, ne è sedotto, certo, ma nel contempo appare tutto il suo turbamento<sup>71</sup>. Pirandello ritrova nell'immagine cinematografica i fantasmi del suo inconscio. Probabilmente

<sup>69</sup> «Begegnung mit dem früheren Ich im Filmbild» (J. SCHWEINITZ, *Von Automobilen...*, cit., p. 234).

<sup>70</sup> Dobbiamo questa osservazione a *ivi*, p. 235.

<sup>71</sup> Il tema del vedere oltre le apparenze ricorre in tutto il romanzo.

egli fa riferimento al cinema delle dive italiane quando fa dire a Serafino in riferimento a Varia Nestoroff:

Ha in sé qualche cosa, questa donna, che gli altri non riescono a comprendere, perché bene non lo comprende neppure lei stessa. Si indovina però dalle violente espressioni che assume, senza volerlo, senza saperlo, nelle parti che le sono assegnate. Ella sola le prende sul serio, e tanto più quanto più sono illogiche e strampalate, grottescamente eroiche e contraddittorie. E non c'è verso di tenerla in freno, di farle attenuare la violenza di quelle espressioni. Manda a monte ella sola più pellicole, che non tutti gli altri attori delle quattro compagnie presi insieme<sup>72</sup>.

L'attrice alle prese con l'incontro con il suo stesso corpo cinematografico, a differenza di Marie Dupont, è altamente turbata:

Resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita delle apparizioni della propria immagine su lo schermo, così alterata e scomposta. Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla. Forse da anni e anni, attraverso tutte le avventure misteriose della sua vita, ella va inseguendo questa ossessa che è in lei e che le sfugge, per trattenerla, per domandarle che cosa voglia, perché soffra, che cosa ella dovrebbe fare per ammansarla, per placarla, per darle pace. Nessuno, che non abbia gli occhi velati da una passione contraria e l'abbia vista uscire dalla sala di prova dopo l'apparizione di quelle sue immagini, può avere dubbi su ciò<sup>73</sup>.

Non è però solo la Nestoroff a inquietare Serafino/Pirandello o la capacità del cinema di svelare tutta una parte nascosta dell'Io dell'attore, ma anche la percezione straniante procurata dalle inquadrature in piano ravvicinato. Nella parte finale del romanzo, in un dialogo tra Serafino e il Nuti, emerge tutto lo sconcerto di quest'ultimo per la sensazione provata nel rivedersi in un piano ravvicinato:

Si sono provati i miei pezzi. Hanno fatto buona impressione a tutti. Non avrei mai immaginato che potessero uscire così bene. Uno specialmente. Avrei voluto che lei lo vedesse. – Quale? – Quello che mi presenta solo, per un tratto, staccato dal quadro, ingrandito, con un dito così su la bocca, in atto di pensare. Forse dura un po' troppo ... viene avanti la figura ... con quegli occhi ... Si possono contare i peli delle ciglia. Non mi pareva l'ora che sparisse dallo schermo<sup>74</sup>.

Pirandello non sembra né accettare, né comprendere il potere trasfigurante della tecnica cinematografica. Il primo piano, lo abbiamo già

<sup>72</sup> L. PIRANDELLO, *op. cit.*, pp. 555-556.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 557.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 724.



ricordato, rompe con la logica del *regard propre* e lo scrittore sembra in questo senso spettatore ancorato ad abitudini percettive anacronistiche. Anche le sue considerazioni sulla fotografia, messe in bocca ai suoi personaggi, appaiono alquanto interessanti:

Mi voltai a guardarlo; ma mi sfuggì subito in un'ovvia considerazione: – Già! – disse. – È curioso l'effetto che ci fa la nostra immagine riprodotta fotograficamente, anche in un semplice ritratto, quando ci facciamo a guardarla la prima volta. Perché? – Forse – gli risposi, – perché ci sentiamo lì fissati in un momento, che già non è più in noi; che resterà, e che si farà man mano sempre più lontano<sup>75</sup>.

In questa reazione del protagonista alle parole del Nuti, ci sembra addirittura di leggere Barthes e le sue considerazioni sull'immagine fotografica contenute nelle pagine de *La camera chiara*.

L'immagine fotografica è fondamentalmente ciò che rende quasi inaccettabile il corpo in immagine. L'immagine fotografica registra e mette in presenza un momento che non sarà più, per sempre, ci mette a confronto ogni momento con il nostro essere perituri, con la morte. Non è un caso che il romanzo termini proprio con lo sbranamento di un attore da parte della tigre ripreso dallo stesso Serafino. Pirandello, sempre per il tramite del suo protagonista, non disdegna nemmeno gli aspetti più epidermici dell'immagine, come Bermann, ma non li considera meno perturbanti. Come dichiara Serafino osservando la Nestoroff:

Mi vedo talvolta assaltato con tanta violenza dagli aspetti esterni, che la nitidezza precisa, spiccata, delle mie percezioni mi fa quasi sgomento. Diventa talmente mio quello che vedo con così nitida percezione, che mi sgomenta il pensare, come mai un dato aspetto – cosa o persona – possa non essere qual io la vorrei<sup>76</sup>.

In questo caso Serafino non sta parlando di un'immagine tratta da un film della sua casa di produzione ma, dal momento che egli dichiara in più momenti di essere diventato un tutt'uno con la sua macchina da presa, è facile pensare che, nel momento in cui descrive le sue percezioni, faccia riferimento in realtà proprio a una percezione mediata dalla macchina da presa. Serafino Gubbio è insomma una sorta di antieroe cyberpunk. Quando egli si esprime sul suo nuovo modo di vedere il

<sup>75</sup> *Ibidem*. Sull'associazione tra Pirandello e Barthes, e in generale, sul rapporto tra immagine cinematografica e attore cfr. L. TERMINE, *La drammaturgia del film*, Fiornovelli, Torino 1997, pp. 106-121.

<sup>76</sup> L. PIRANDELLO, *op. cit.*, p. 600.

mondo, le cose e soprattutto le persone si riferisce sovente a ciò che il suo autore prova a confronto con l'immagine cinematografica.

Pirandello e Bermann rappresentano quindi due casi antitetici di considerazione dell'attore cinematografico in rapporto alla modernità. Il legame tra i due termini è per entrambi gli scrittori indissolubile, ciò che cambia è il giudizio relativo a questo rapporto. Per Pirandello, l'attore, oltre ad aver perduto l'aura a causa della separazione dal suo pubblico, è diventato merce, marionetta di una stupida finzione, parte dell'immagine per eccellenza della modernità, quella fotografica, che ne deforma l'espressione, lo rende talora quasi mostruoso o talmente reale da trasformarsi in pura percezione. Per Bermann, l'attore cinematografico è invece l'attrazione principale del gioco tra realtà e finzione, vive nella superficie dell'immagine fotografica ed è capace di farci vivere in mondi fatti di velocità, tecnica, travestimento, leggerezza, intrattenimento. In tutti e due i casi, però, si tratta di uno sguardo d'autore che esperisce le suggestioni provenienti dal film in direzioni ben determinate. In tutti e due i casi, inoltre, siamo di fronte nel bene e nel male alla grande fascinazione provocata da una nuova creatura affacciata nel mondo, una creatura chiamata attore che è appena diventata il fulcro di un'esperienza mediata, quella cinematografica, che segnerà indissolubilmente tutto il Novecento.

V. *La ricezione dell'attore tra cinematografia-attrazione e seconde époque nel modello di analisi performativa (cfr. p. 81 e pp. 329-331)*

RICEZIONE

LETTURA

- a) La lettura fallace della performance è un evento piuttosto raro anche se è ben presente nell'immaginario cinematografico delle origini e della *seconde époque*. Resta tuttavia aperta la possibilità da parte dello spettatore di privilegiare differenti aspetti della performance attraverso modi di lettura diversi che possono attivarsi anche contemporaneamente.

SGUARDO

- a) Lo sguardo o le *visioni* dello spettatore, che hanno a che fare con la performance, sono molto varie e dipendono dall'orizzonte socioculturale dello spettatore stesso.
- b) Dalla cinematografia-attrazione al cinema della *seconde époque* si verifica un passaggio graduale da un *regard propre*, tendente a percepire la realtà schermica secondo coordinate legate alla realtà fisica, a un *regard autre*, più aderente alla realtà mediata del visibile.
- c) Lo sguardo rivolto all'attore cinematografico corrisponde sovente a uno sguardo sulla modernità.

PRASSI SPETTATORIALE

- a) Il processo di istituzionalizzazione del cinema va di pari passo con una regolamentazione della prassi spettatoriale.
- b) L'esperienza del performer cinematografico da straordinaria diviene ordinaria, quotidiana ed entra a far parte del più vasto orizzonte artistico-spettacolare.



## Conclusione

Nel presente lavoro abbiamo affrontato la storia del cinema europeo degli anni Dieci a partire dall'attore. In queste pagine sono emersi i tratti fondamentali di quella scoperta dell'attore che l'Europa cinematografica ha vissuto lungo il secondo decennio del Novecento. Per fare questo, abbiamo dovuto cercare innanzitutto un metodo che superasse alcune delle aporie dell'analisi situata della performance cinematografica. Abbiamo considerato infatti imprescindibile, per l'analisi performativa, la mediazione e la ricezione della performance e non solo il momento produttivo. Abbiamo fatto nostri alcuni orientamenti di ricerca provenienti dalle più recenti riflessioni della teoria dei media, attenti a far emergere quegli aspetti dell'oggetto mediale che trascendono il senso e che hanno a che fare con la materialità e la presenza, e li abbiamo fatti reagire con alcune sollecitazioni della semiotica teatrale e della semiotica dell'esperienza mediale. Semiotica o, meglio, semiotiche che sono servite soprattutto per descrivere la progettualità di testi e paratesti nel costituire la realtà dell'attore, della performance e dell'esperienza dello spettatore. La sfida era infatti quella di pensare alla mediazione della performance cinematografica al di là della sola tecnica cinematografica e di far emergere il film come un corpo vivo, pensante, vibrante e performativo, pronto non soltanto per essere decodificato.

La costituzione di un realtà mediata come quella dell'attore passa attraverso la descrizione di un processo che abbiamo definito, sulla scorta di Sirois-Trahan, di *mise en présence* del corpo performante. Un processo che è alla base non soltanto della costituzione del corpo cinematografico ma, in generale, del corpo mediato tecnologicamente. Per descrivere questo processo abbiamo utilizzato la categoria dell'ostensione e soprattutto quella dell'ostentazione, che hanno permesso di pensare al film e ai paratesti come a un corpo, e a delle protesi che esibiscono il corpo performante in svariate modalità storicamente determinate. Proprio per fare emergere la natura storicamente determinata della mediazione del corpo performante abbiamo considerato non soltanto il cinema degli anni Dieci, ma anche la cinematografia-attrazione

e fatto abbondante uso di analisi comparate che ci hanno aiutato a mettere in luce alcune delle peculiarità del cinema della *seconde époque*.

Per operare su così larga scala ci siamo sentiti in dovere di compiere anche ricerche d'archivio di stampo fortemente empirico. Abbiamo cercato, a partire da un contesto locale, quello di Zurigo, di costruire un'identità del cinema della *seconde époque*, soprattutto della prima metà degli anni Dieci. Questo lavoro d'archivio e le attività del gruppo di ricerca NCCRmediality hanno fortemente influenzato la ricerca teorica e le analisi di testi e paratesti.

Pensare all'attore cinematografico e alle mediazioni della sua performance voleva dire anche riuscire a pensarlo in tutta la sua complessità. La dicotomia attore-personaggio risultava assolutamente insufficiente in tal senso e, per questo, ci siamo rifatti alla teoria di Otakar Zich, precursore della scuola di Praga, che ci ha insegnato a distinguere l'attore in quanto artista, ma anche in quanto materiale, lavoro, immagine e personaggio. Grazie a queste distinzioni abbiamo potuto esplorare con più sicurezza alcune delle configurazioni ostentative della performance della *seconde époque*.

Per quanto riguarda l'analisi della produzione performativa, siamo partiti da questioni storiografiche di un certo peso, come l'introduzione del lungometraggio, la costruzione dello spazio in profondità, il rapporto tra teatro e cinema, l'autorialità prima dell'affermazione del regista e le abbiamo fatte reagire con le consuete categorie dell'analisi d'attore. Per quest'ultime abbiamo utilizzato gli strumenti della teatralogia e soprattutto fonti d'eccezione, finora non tenute in dovuta considerazione dagli storici, come i manuali, i prontuari e gli articoli per aspirante attore cinematografico. Grazie alla teatralogia, all'utilizzo dei manuali, ma anche delle critiche su rivista e di altre tipologie di fonti, abbiamo messo in luce frammenti importanti della performance della *seconde époque*.

In ultima battuta siamo tornati sul momento ricettivo della performance. La critica del tempo rispondeva solo raramente alle domande relative alla scoperta dell'attore. A giungere in nostro soccorso, è stato il romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, che ha incoraggiato la presa in considerazione della letteratura di finzione di argomento cinematografico e fonti ad alto contenuto narrativo come il reportage giornalistico non specialistico o il diario. In questo senso, è stato possibile ricostruire un'archeologia, non certo esaustiva ma assai più interessante rispetto a quella della critica classica, dell'esperienza dell'attore cinematografico da parte dello spettatore d'inizio Novecento. La ricezione dell'attore si è così dimostrata come un

fenomeno complesso che richiede competenze di lettura performativa e presuppone uno sguardo costituito da una serie di fattori di natura sociale e culturale. Un fenomeno che ha a che fare con delle pratiche, non sempre uguali una con l'altra, che modificano il rapporto tra spettatore e corpo cinematografico.

Nel complesso abbiamo messo in discussione la breve narrazione evoluzionistica di Pudovkin, di cui abbiamo però accettato il tentativo di riconoscere un'identità peculiare al cinema degli anni Dieci. Il regista e teorico russo, impegnato nella sua battaglia estetico-ideologica, ha sottovalutato un'epoca in cui emerge prepotentemente l'attore. La *seconde époque* è fondamentalmente il periodo in cui l'istituzione si trova a negoziare questa presenza ingombrante e nello stesso tempo affascinante, il periodo in cui lo spettatore è confrontato con una novità culturale che solo in parte corrisponde al suo omologo teatrale.

Proprio il teatro, secondo differenti modalità, è chiamato in prima linea a sostegno di questo processo: l'attore cinematografico emerge in buona parte come emulo dell'attore teatrale, ma si crea nello stesso tempo un'identità specifica fondata su alcune peculiarità. La non compresenza tra attore cinematografico e pubblico, ad esempio, è uno degli elementi più forti di differenza ed è per questo motivo che l'istituzione è chiamata a sopperire a questa distanza attraverso differenti strategie di "avvicinamento" tra schermo e sala. L'attore cinematografico è infatti assente ma nel contempo il suo effetto di presenza diviene talmente forte che talora egli sembra vivere letteralmente davanti agli occhi, nella mente, nelle emozioni dello spettatore. L'attore è messo in evidenza in tutte le sue sfumature. L'universo diegetico, emancipatosi dal dispositivo attrazionale ma comunque precario, appare un palcoscenico mentale in cui l'attore cinematografico può esprimersi con grande libertà, in cui può dare mostra di se stesso, del suo corpo performante, della sua bravura. Egli è chiamato sovente anche a mediare il rapporto tra schermo e sala, guidando lo spettatore nella ricezione, attirandolo nel mondo della finzione attraverso differenti strategie.

Durante gli anni Dieci, in Europa, non si afferma ancora il montaggio e nemmeno il primo piano, ma lo spettatore può ammirare comunque le mimiche dei volti grazie a quel «passaggio della barra» che avvicina quanto basta la macchina da presa ai corpi. L'attore può concedersi più tempo e curare al meglio il gestire, l'attitudine, il portamento e l'espressione, può scaricare tutta l'energia di cui è capace: i risultati non sono sempre eccellenti ma è difficile, persino oggi, resistere al fascino di questi corpi silenziosi. La performance dell'attore

della *seconde époque* può contribuire a evocare mondi perduti con un realismo che nessun'altra arte aveva prima d'ora mai raggiunto, oppure può rimandare ad atmosfere oniriche fuori dal tempo, oppure ancora può condurre in tutto e per tutto il gioco delle emozioni dello spettatore. La scoperta dell'attore è un fenomeno poliedrico e può riguardare differenti aspetti. La nascita del divismo è la manifestazione più lampante, più visibile, più facilmente analizzabile della scoperta dell'attore, ma quest'ultima, come ricordato più volte, va oltre questo fenomeno.

Lo spettatore avverte precocemente questo "desiderio d'attore", avverte molto presto l'esigenza di dare un nome alle ombre che si muovono sulla tela. A volte interpreta la novità dell'attore con categorie a lui già conosciute, con uno sguardo "normalizzante" potremmo dire, altre volte invece è scosso dalla novità e dalla modernità dell'attore stesso. In alcuni casi appare addirittura elettrizzato, esaltato dalla forza di questa creatura. L'attore entra nell'immaginario comune, vive sempre di più nella sfera pubblica, la sua immagine diviene ubiquitaria, talora invasiva, se non contagiosa. Abbiamo una "febbre da cinema" negli anni Dieci che spesso corrisponde a una "febbre da attore".

In complesso, questo lavoro è stato fonte ricca di sollecitazioni a cui per ovvie ragioni non abbiamo potuto sempre rispondere. Per questo motivo ci si augura che in futuro altre studiose e altri studiosi possano ritornare con decisione e passione sull'argomento per proseguire ulteriormente nel percorso di conoscenza qui intrapreso.



## VI. *Il modello di analisi performativa e il cinema della seconde époque*

### PRODUZIONE

PERFORMANCE ALEATORIA E INCONSAPEVOLE

PERFORMANCE ALEATORIA E CONSAPEVOLE

PERFORMANCE PRESENTAZIONALE

PERFORMANCE LIMINARE

PERFORMANCE SEMPLICE

PERFORMANCE COMPLESSA

- a) *Il ritmo, il gesto e la mimica.* La performance della *seconde époque* si emancipa dal dispositivo attrazionale. Ritmo performativo e gesto sono generalmente subordinati alla resa psicologica del personaggio. L'avvicinamento dell'attore alla macchina da presa fa della mimica facciale un elemento fondamentale della performance cinematografica.
- b) *L'energia e l'espressione.* Il film della *seconde époque*, orientato alla costruzione dello spazio in profondità, favorisce il spiegamento degli effetti e l'espressività dell'attore.
- c) *Intermedialità.* La performance della *seconde époque* è influenzata di volta in volta da forme performative di stampo teatrale, coreutico, fotografico, ma nel contempo sviluppa caratteristiche specifiche e influenzate dal mezzo cinematografico. Possiamo parlare di intermedialità negoziata.
- d) *Autorialità.* L'interprete della *seconde époque* ha margini di libertà creativa inauditi ed è il principale responsabile dell'esperienza filmica dello spettatore.

### MISE EN PRÉSENCE

DIMENSIONE ASTRATTA (OSTENSIONE)

DIMENSIONE ISTITUZIONALE

- a) Sedentarizzazione dello spettacolo cinematografico e perdita dell'anonimato di alcuni interpreti.
- b) Nascita, sviluppo e affermazione del lungometraggio. Trasformazione del sistema produttivo, distributivo e dei programmi cinematografici.

- c) Nascita del divismo, popolarità del personaggio cinematografico e gerarchizzazione delle diverse tipologie di interpreti.
- d) L'attore cinematografico si impone nella sfera pubblica grazie anche ai paratesti e alla prime formazioni discorsive sistematiche a lui dedicate.

#### DIMENSIONE ESTETICO-RIFLESSIVA (CONFIGURAZIONI OSTENTATIVE)

È possibile rintracciare configurazioni ostentative in presenza di richiami ad altri media, di un'esibizione prolungata dell'agire performativo dell'attore senza interruzioni di montaggio, di interpellazione o di simulacri di interazioni comunicative tra schermo e sala, di forme di enunciazione enunziata. Le configurazioni ostentative hanno a che fare con l'attore in quanto:

ARTISTA - MATERIALE - LAVORO - FIGURA FILMICA - PERSONAGGIO

Il film della *seconde époque* mette in rilievo la personalità dell'attore, le sue caratteristiche fisiche e artistiche, la sua performance, il suo ruolo di mediatore tra schermo e sala, la sua effigie e le sue creazioni drammatiche, in forme e modi disparati. Sono osservabili elementi stilistici, ricorrenze, motivi volti a valorizzare e negoziare la presenza dell'attore. In questo senso assumono capitale importanza i paratesti, i prologhi visivi, l'inizio del racconto e particolari *topoi* performativi e rappresentativi quali la morte in scena, la performance intradiegetica, la rappresentazione della pazzia, il ritratto dell'attore nel film ecc. ecc.

#### RICEZIONE

##### LETTURA

La lettura fallace della performance è un evento piuttosto raro anche se è ben presente nell'immaginario cinematografico delle origini e della *seconde époque*. Resta tuttavia aperta la possibilità da parte dello spettatore di privilegiare differenti aspetti della performance attraverso modi di lettura diversi che possono attivarsi anche contemporaneamente.

##### SGUARDO

- a) Lo sguardo o le *visioni* dello spettatore, che hanno a che fare con la performance, sono molto varie e dipendono dall'orizzonte socioculturale dello spettatore stesso.

- b) Dalla cinematografia-attrazione al cinema della *seconde époque* si verifica un passaggio graduale da un *regard propre*, tendente a percepire la realtà schermica secondo coordinate legate alla realtà fisica, a un *regard autre*, più aderente alla realtà mediata del visibile.
- c) Lo sguardo rivolto all'attore cinematografico corrisponde sovente a uno sguardo sulla modernità.

#### PRASSI SPETTATORIALE

- a) Il processo di istituzionalizzazione del cinema va di pari passo con una regolamentazione della prassi spettatoriale.
- b) L'esperienza del performer cinematografico da straordinaria diviene ordinaria, quotidiana ed entra a far parte del più vasto orizzonte artistico-spettacolare.



## Bibliografia

### *Fonti primarie*

#### *Archivi e biblioteche consultati*

Stadtarchiv

Zentralbibliothek Zürich

Museo Nazionale del Cinema di Torino

Cineteca di Bologna

Cineteca Nazionale di Roma

EYE Filmmuseum

Archivio diaristico di Pieve Santo Stefano

### *Riviste e quotidiani*

«Cinémathèque suisse»

«Kinema»

«Die Ähre»

«Tagblatt der Stadt Zürich»

### *Manuali per aspiranti attori cinematografici*

AGNEW F., *Movie Picture Acting. How to Prepare for Photoplaying, What Qualifications Are Necessary, How to Secure an Engagement, Salaries Paid to Photoplayers*, Reliance Newspaper Syndicate, New York 1913.

AZZURRI P., *Come si possa diventare artisti cinematografici. Manuale teorico-pratico*, Scuola Cinematografica Azzurri, Firenze 1917.

BATTISTA B., *Come si diventa artisti cinematografici*, Cine-Ars, Napoli 1931.

BERNIQUE J., *Motion Picture Acting. For Professionals and Amateurs*, Producer Service Company, New York 1916.

CASSINA R., *Lehrbuch des Filmens*, J. Frank, Zürich 1917.

CHIOSSO R., *Corso per formarsi autore cinematografico*, Scuole Riunite, Roma 1927.

DIEHL O., *Mimik im Film. Leitfaden für den praktischen Unterricht in der Filmschauspielkunst*, Müller, München 1922.

GALASSO R., SIMONETTI O., *Per diventare attori cinematografici. Manuale teorico-pratico per gli aspiranti dell'arte muta*, Paolo Fichera, Trieste 1923.

GUERZONI G., *Cine-scuola epistolare illustrata. Arte, industria, commercio cinematografico*, Edizioni della Cinegrafica, Milano 1928.

SCOCO G., *L'arte silenziosa. L'espressione dei sentimenti portati al cinematografo*, Luzzati, Roma 1918.

### Bibliografia

AA.VV., *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen*, Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2009.

AA.VV., *Kinofieber. 100 Jahre Zürcher Kinogeschichte*, Schweizerischer Archivtag Zürich, Zürich, 2007. Link: [https://www.stadt-zuerich.ch/prd/de/index/stadtarchiv/bilder\\_u\\_texte/kinofieber\\_100\\_jahre\\_zuercher\\_kinogeschichte/stadtarchivundimbaug.html](https://www.stadt-zuerich.ch/prd/de/index/stadtarchiv/bilder_u_texte/kinofieber_100_jahre_zuercher_kinogeschichte/stadtarchivundimbaug.html)

AA.VV., *CineGraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film*, Edition Text + Kritik, München 1984.

AA.VV., *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano, 1907-1920*, Marsilio, Venezia 1980.

ABEL R., *Asta Nielsen's Flickering Stardom in the USA, 1912-1914*, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *Importing Asta Nielsen. The International Film Star in the Making 1910-1914*, John Libbey, Herts 2013, pp. 279-288.

ABEL R. (a cura di), *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, London 2005.

ABEL R., *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, University of California Press, Berkley 1994.

ALDRETE G.S., *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*, John Hopkins University, Baltimore-London 2003.

ALOVISIO S., *L'Italia Film nei primi anni Dieci: ipotesi per un'analisi stilistica*, in P. BERTETTO, G. RONDOLINO (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro, Torino-Milano 1998, pp. 244-266.

ALOVISIO S., *Naissance d'une notion. La première réception du film d'art français en Italie*, in «1985», XXV, n. 56 (2008), pp. 205-223.

ALOVISIO S., *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Il Castoro, Milano 2005.

ALOVISIO S., BARBERA A. (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Il Castoro, Milano 2006.

ALOVISIO S., MAZZEI L., *'The Star That Never Sets'. The Historiography Canonization of Silent Italian Cinema*, in P. BIANCHI, G. BURSI, S. VENTURINI (a cura di), *Il canone cinematografico / The Film Canon*, Forum, Udine 2011, pp. 393-404.

- ALTENLOH E., *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Stroemfeld-Roter Stern, Frankfurt am Main 2012, 1<sup>a</sup> ed. 1914.
- AUBERT C., *L'art mimique suivi d'un traité de la pantomime et du ballet*, Meuriot, Paris 1901.
- AUERBACH J., *Body Shots. Early Cinema's Incarnations*, University of California Press, Berkley 2007.
- AUERBACH J., *Caught in the Act. Self-Consciousness and Self-Rehearsal in Early Cinema*, in A. GAUDREAU, C. RUSSELL, P. VÉRONNEAU (a cura di), *Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle / The Cinema, a New Technology for the 20th Century*, Editions Payot, Lausanne 2004.
- AUMONT J., *Griffith, le cadre, la figure*, in R. BELLOUR (a cura di), *Le cinéma américain. Analyses de films*, Flammarion, Paris 1980, pp. 51-67.
- AUTELITANO A., RE V. (a cura di), *Il racconto del film. La novellizzazione. Dal catalogo al trailer*, Forum, Udine 2006.
- AUZEL D., *Affiches du 7ème art. Le cinéma français à l'affiche*, Veyrier, Paris 1988.
- AZIZA C., *Le péplum, un mauvais genre*, Klincksieck, Paris 2009.
- BALÁZS B., *Schriften zum Film. Erster Band*, Hanser, München 1982.
- BALÁZS B., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Deutsch-österreichischer Verlag, Wien-Leipzig 1924; trad. it. di S. TERPIN, *L'uomo visibile*, Lindau, Torino 2008.
- BANDA D., MOURE J., *Au temps du cinématographe 1895-1906*, in D. BANDA, J. MOURE (a cura di), *Le cinéma. Naissance d'un art 1895-1920*, Éditions Flammarion, Paris 2008.
- BARBARO U., *L'attore cinematografico*, in «Bianco & Nero», I, n. 5 (1937), pp. 8-39.
- BARBARO U., *L'Histoire d'un Pierrot di Baldassarre Negrone*, in L. AUTERA (a cura di), *Antologia di Bianco e Nero 1937-1943, IV, Quattro sceneggiature*, Bianco & Nero, Roma 1964, pp. 698-715.
- BARILLI R., *La linea Svevo-Pirandello*, Mondadori, Milano 2003, 1<sup>o</sup> ed. 1972.
- BARNETT D., *The Art of Gesture. The Practice and Principles of 18th Century Acting*, Carl Winter, Heidelberg 1987, pp. 26-87.
- BARTHES R., *Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein*, in «Cahiers du cinéma», n. 222, in *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Edition du Seuil, Paris 1982; trad. it. di G.P. CAPRETTINI, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, Einaudi, Torino 1985, pp. 42-61.
- BARTHES R., *Diderot, Brecht, Eisenstein*, in «Revue d'esthétique», n. 2-4, in *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Edition du Seuil, Paris 1982; trad. it. di G.P. CAPRETTINI, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, Einaudi, Torino 1985, pp. 89-97.

- BARTHES R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Paris 1980; trad. it. di R. GUIDIERI, *La Camera Chiara. Note sulla Fotografia*, Einaudi, Torino 2003, 1<sup>a</sup> ed. 1980.
- BASTIDE B., GILI J.A. (a cura di), *Léonce Perret*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris 2003.
- BAZIN A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, Paris, 1958; trad. it. di A. APRÀ, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Roma 2008, pp. 27-32, 1<sup>a</sup> ed. it. 1973.
- BECK M., *Jean Speck, Kinopionier und Dandy. Eine Personenrecherche*, in AA.VV., *Kinofieber. 100 Jahre Zürcher Kinogeschichte*, Stadtarchiv Zürich, Zürich, 2007. Link: [https://www.stadt-zuerich.ch/prd/de/index/stadtarchiv/bilder\\_u\\_texte/kinofieber\\_100\\_jahreuercherkinogeschichteimstadtarchivundimbaug.html](https://www.stadt-zuerich.ch/prd/de/index/stadtarchiv/bilder_u_texte/kinofieber_100_jahreuercherkinogeschichteimstadtarchivundimbaug.html)
- BEIL U.J., HERBERICHS C., SANDL M. (a cura di), *Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin*, Chronos, Zürich 2014.
- BELLOÏ L., *Le regard retourné*, Klincksieck, Paris 2001.
- BELLOÏ L., *Lumière and His View. The Cameraman's Eye in Early Cinema*, in «Historical Journal of Film, Radio & Television», XV, n. 4 (1995), pp. 464-471.
- BELLOÏ L., *L'invention du personnage*, in «Iris», XV, n. 34 (1994), pp. 59-76.
- BENJAMIN W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963, pp. 27-28, 1<sup>a</sup> ed. 1936; trad. it. di E. FILIPPINI, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Roma 1966.
- BENJAMIN W., *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, 1936/1937* in W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 2, Suhrkamp, Frankfurt 1977; trad. it. R. SOLMI, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolai Leskov*, Einaudi, Roma 2011.
- BERGSTROM J., *Die frühen Filme Asta Nielsens*, 1990, in T. ELSAESSER, M. WEDEL (a cura di), *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*, Edition Text + Kritik, München 2002, pp. 157-172.
- BERNARDINI A., *Cinema italiano delle origini: gli ambulanti*, La Cineteca del Friuli, Gemona 2001.
- BERNARDINI A., MARTINELLI V., *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1910*, Nuova ERI, Torino 1996.
- BERNARDINI A., MARTINELLI V., *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1913, seconda parte*, Nuova ERI, Torino 1994.
- BERTON M., *Rhétorique et esthétique de la vidéosurveillance dans la culture contemporaine: Secrets for Sale (2003) d'Elodie Pong*, in «Décadrages», n. 4-5 (2005), pp. 135-146.



- BETTETINI G., *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Bompiani, Milano 1984.
- BIANCHI P., BURSI G., VENTURINI S. (a cura di), *Il canone cinematografico / The Film Canon*, Forum, Udine 2011.
- BIOCCA F., LEVY M.R. (a cura di), *Communication in the Age of Virtual Reality*, Routledge, Hillsdale 1995.
- BLOM I., *Of Artists and Models. Italian Silent Cinema between Narrative Convention and Artistic Practice*, in «Acta Sapientiae Universitatis. Film & Media Studies», V, n. 7 (2013), pp. 97-110.
- BLOM I., 'Quo Vadis?' *From Painting to Cinema and Everything in Between* in L. QUARESIMA, L. VICHI (a cura di), *La decima Musa. Il cinema e le altre arti/The Tenth Muse. Cinema and Other Arts*, Forum, Udine 2001, pp. 281-296.
- BLOM I., *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003.
- BONNARD M., *Io non sono io*, 1933 ora in «Immagine», II, n. 7 (1987), pp. 27-30.
- BORDWELL D., *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge-London 1997.
- BÖHNKE A., *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, Transcript, Bielefeld 2007.
- BORDEWIJK C., *Getting to the Point and Getting to the Paint. Acting Manuals: from Studio to Stage to Silent Screen*, in L. VICHI (a cura di), *L'uomo visibile. The Visible Man. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno / Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*, Forum, Udine 2002, pp. 303-308.
- BORDIEU P., *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979; trad. it. di G. VIALE, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 1983.
- BORDWELL D., *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 2005.
- BORDWELL D., *Textual Analysis, etc.*, in «Enclitic», V/VI, n. 2/1 (1981/1982), pp. 125-136.
- BOTTOMORE S., *Introduction: Moving Picture Fiction*, in «Film History», vol. XX, n. 2 (2008), pp. 123-126.
- BOTTOMORE S., *Le thème du témoignage dans le cinéma primitif*, in P. GUIBERT (a cura di), *Les premiers ans du cinéma français*, Institut Jean Vigo, Perpignan 1985, pp. 155-161.
- BOTTOMORE S., WLASCHIN K., *Moving Picture Fiction of the Silent Era, 1895-1928. An Annotated Bibliography*, in «Film History», vol. XX, n. 2 (2008), pp. 217-260.
- BOWSER E., *History of the American Cinema (Volume 2). The Transformation of Cinema, 1907- 1915*, Charles Scribner's Sons, New York 1990.

- BOWSER E., *Preparation for Brighton. The American Contribution*, in R. HOLMAN (a cura di), *Cinema 1900/1906. An Analytical Study*, Fiaf, Brussels 1982, pp. 3-29.
- BRANDL-RISI B., 'Tableau vivant' - *Die Wirklichkeit des Bildes in der Aufführung*, in L. SCHWARTE (a cura di), *Bild-Performanz*, Wilhelm Fink, Paderborn 2011, p. 285-304.
- BRAUN B., *Marzen's Travelling Town Hall Cinematograph in the Greater Region of Luxembourg*, in M. LOIPERDINGER (a cura di), *Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives*, KINtop Schriften 10, Strömfeld/Roter Stern, Frankfurt am Main-Basel 2008, pp. 119-125.
- BREWSTER B., *Periodisation of Early Cinema*, in C. KEIL, S. STAMP (a cura di), *American Cinema's Transitional Era. Audiences, Institutions, Practices*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2004, pp. 66-75.
- BREWSTER B., *What Happened to Pantomime?*, in «Cinema & Cie», n. 2 (2003), pp. 15-35.
- BREWSTER B., *Deep Staging in French Films 1900-1914*, in T. ELSAESSER (a cura di), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, BFI Publishing, London 1990, pp. 45-55.
- BREWSTER B., JACOBS L., *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and Early Feature Films*, Oxford University Press, Oxford 1997.
- BRILLIANT R., *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, Connecticut Academy of Arts and Sciences, Connecticut 1963.
- BRUNETTA G. P., *Il cinema muto italiano*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- BUCKLAND W., *The Cognitive Semiotics of Films*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- BULL S., SÖDERBERGH WIDDING A. (a cura di), *Not so Silent. Women in Cinema Before Sound*, Stockholm University, Stockholm.
- BURCH N., *Life to Those Shadows*, BFI, London 1990; trad. it. P. CRISTALLI, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Pratiche, Parma 1994.
- BURCH N., *Passion, poursuite. La linearization*, in «Communications», XXXVIII, n. 1 (1983), pp. 30-50.
- BURROWS J., 'The Great Asta Nielsen', 'The Shady Exclusive' and the Birth of Film Censorship in Britain, 1911-1914, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG, *Importing Asta Nielsen. The International Film Star in the Making 1910-1914*, John Libbey, Herts 2013, pp. 203-213.
- BURROWS J., 'She Had So Many Appearances'. *Alphonse Courlander and the Birth of the Moving Picture Girl*, in A. SHAIL (a cura di), *Reading the Cinematograph. The Cinema in British Short Fiction 1896-1912*, University of Exeter Press, Exeter 2011, pp. 159-168.

- BURROWS J., *Legitimate Cinema. Theatre Stars in Silent British Films, 1908-1918*, University of Exeter Press, Exeter 2003.
- CAMERINI C., *Verso il divismo*, in R. REDÌ (a cura di), *Cinema italiano muto 1905-1916*, CNC Edizioni, Roma 1991, pp. 47-61.
- CAMERINI C., *La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano*, in «Bianco & Nero», XLIV, n. 1 (1983), pp. 7-43.
- CAMERINI C., *La recitazione muta. Italia Almirante Manzini e il codice della diva*, in «Immagine», I, n. 1 (1981), pp. 13-14.
- CANOSA M. (a cura di), 1905. *La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, Le Mani, Recco 2006.
- CAPOVILLA A., *Der lebendige Schatten. Film in der Literatur bis 1938*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1994.
- CARDILLO M., *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia (1900-1937)*, Dedalo, Bari 1993.
- CARLUCCIO G., *Verso il primo piano. Attrazioni e racconto nel cinema americano (1908-1909). Il caso Griffith-Biograph*, CLUEB, Bologna 1999.
- CARLUCCIO G., VILLA F., *Introduzione. Tracciati sensibili*, in G. CARLUCCIO, F. VILLA (a cura di), *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, Carocci, Roma 2006.
- CASETTI F., *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 2005, 1ª ed. it. 1985.
- CASETTI F., *L'esperienza filmica: qualche spunto di riflessione*, 2007. Link: <http://francescocasetti.files.wordpress.com/2011/03/esperienzafilmica.pdf>
- CASETTI F., SGARBI E. (a cura di), *Visioni tra cinema e letteratura*, Bompiani, Milano 2008.
- CASTAN J., *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte*, Füsslin, Stuttgart 2005.
- CENSI R., *Le formule del pathos. Sulla nascita della diva. Una genealogia*, Cattedrale, Ancona 2008.
- CHAMPREUX J., *L'Année du maître de l'effroi*, in «1895», X, n. fuori serie (1993), pp. 244-263.
- CHAPMAN D.L., *Sandow the Magnificent. Eugen Sandow and the Beginnings of Bodybuilding*, University of Illinois Press, Chicago 1994.
- CHERCHI USAI P., *L'Italia Films di fronte alla censura*, in «Immagine», IV, n. 1 (1985), pp. 16-20.
- CHERCHI USAI P. (a cura di), *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia (1896-1918)*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1986.
- CHERCHI USAI P., CODELLI L. (a cura di), *Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920 / Before Caligari. German cinema, 1895-1920*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1990.

- CHERCHI USAI P., CODELLI L., MONTANARO C., ROBINSON D. (a cura di), *Testimoni silenziosi. Film russi 1908-1919*, Biblioteca dell'immagine, Pordenone 1989.
- CHIATTONE A., *La dive muette*, in «La Revue du Cinéma», XVIII, n. 13 (1948), pp. 67-71.
- CHRISTEN M., *Der Zirkusfilm. Exotismus, Konformität, Transgression*, Schüren, Marburg 2004.
- CHRISTEN T., *La (cinématographie) Suisse n'existe pas! Das Bild des Schweizer Films in den internationalen Filmgeschichten*, in V. HEDIGER, J. SAHLI, A. SCHNEIDER, M. TRÖHLER (a cura di), *Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz Nouvelles approches du cinéma et du film en Suisse*, Schüren, Marburg 2001, pp. 237-249.
- CHRISTIE I., *From Screen Personalities to Stars. Analysing Early Film Fame in Europe*, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *Importing Asta Nielsen. The International Film Star in the Making 1910-1914*, John Libbey, Herts 2013, pp. 353-363.
- CLEE P., *Before Hollywood. From Shadow Play to the Silver Screen*, Clarion Books, New York 2005.
- COMOLLI J.-L., *La fiction historique: un corps en trop*, in «Cahiers du cinéma», XXVII, n. 278 (1977), pp. 5-16.
- CONVENTS G., *'Gli ultimi giorni di Pompei' in Tribunale*, in «Imagine», X, n. 14 (1990), pp. 5-8.
- CORDOVA R., *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 2001.
- COSANDEY R., *Delia im Kinematograph und der Burenkrieg. Ein Text zur Wahrnehmung des Films um 1900. Vorbemerkung und Annotationen von Roland Cosandey*, in «KINtop», VI, n. 6 (1997), pp. 22-27.
- COSANDEY R., *Trente Films dans une boîte à chaussures. Cinéma 1900*, Payot, Lausanne 1996.
- COURLANDER A., *Romantic Lucy, 1911*, in A. SHAIL (a cura di), *Reading the Cinematograph. The Cinema in British Short Fiction 1896-1912*, University of Exeter Press, Exeter 2011, pp. 155-158.
- CRARY J., *Techniques of the Observer*, MIT Press, Cambridge-London 1990.
- CRETON L., *Marketing et stratégies dans le secteur cinématographique. Une mise en perspective des pratiques du cinéma français*, in P.-J. BENGHOZI, C. DELAGE (a cura di), *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995). Regards croisés franco-américains*, L'Harmattan, Paris 1997, pp. 239-244.
- CZACH L., *Acting and Performance in Home Movies and Amateur Film*, in A. TAYLOR (a cura di), *Theorizing Film Acting*, Routledge, New York 2002, pp. 152-166.

- DAGNA S., *Serafino o l'ossessione della riproducibilità*, in «Contemporanea», IV, n. 4 (2006), pp. 101-107.
- DAGRADA E., *Emozioni di celluloido. Melodramma e gestualità nel cinema delle origini*, in P. BERTOLONE (a cura di), *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 301-327.
- DAGRADA E., *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, CLUEB, Bologna 1998.
- DAGRADA E., *Le film épistolaire*, in F. PITASSIO, L. QUARESIMA, *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema muto / Writing and Image. Titles in Silent Cinema*, Forum, Udine 1998, pp. 255-264.
- DAGRADA E., *Le corps heureux. Modèles culturels et attraction du corps dans le cinéma muet italien*, in «CIRCAV», n. 5, 1994.
- DAGRADA E., GAUDREAU A., GUNNING T., *Lo spazio mobile. Del montaggio e del carrello in Cabiria*, in P. BERTETTO, G. RONDOLINO (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Il Castoro, Milano 1998, pp. 150-183.
- DALL'ASTA M., *Il film seriale*, Le Mani, Genova 2009.
- DALL'ASTA M., *Le film à épisodes entre système primitif et système classique*, in J. GILI, M. LAGNY, M. MARIE, V. PINEL (a cura di), *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris 1995, pp. 249-259.
- DALL'ASTA M., *Un cinéma musclé. Le surhomme dans le cinéma muet italien (1913-1926)*, Edition Yellow Now, Crisnée 1992.
- DALL'ASTA M. (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Il Cinema Ritrovato, Bologna 2008.
- DALL'ASTA M., (a cura di), *Fantômas. La vita plurale di un antieroe*, Il principe costante, Udine 2004.
- DALLE VACCHE A., *Diva. Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, University of Texas Press, Austin 2008.
- DALLE VACCHE A., *Lyda Borelli's Satanic Rhapsody. The Cinema and the Occult*, in «CiNéMAS», vol. XVI, n. 1 (2005), pp. 91-115.
- D'AMICO S., *Il tramonto del Grande Attore*, Mondadori, Milano 1929.
- D'ANGELO E., *Il paradosso del cliché*, Tesi di dottorato discussa all'università La Sapienza di Roma, Roma 2012.
- DE BERTI R., *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici. Il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano 2000.
- DE CERTEAU M., *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Gallimard, Paris 1990, ed. or. 1980, pp. 57-63; trad. it. di M. BACCIANINI, *L'invenzione del quotidiano*, Lavoro, Roma 2001.
- DE CORDOVA R., *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*, University Illinois Press, Chicago 2001.

- DE KUYPER E., *Le théâtre comme 'mauvais objet'*, in «Cinémathèque», n. 11 (1997), pp. 63-75.
- DE KUYPER E., *'Rapsodia satanica' o il fremito del colore*, in «Cinegrafie», V, n. 9 (1996), pp. 53-60.
- DE KUYPER E., *Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix*, in «Cinémathèque», n. 1 (1992), pp. 28-35.
- DE KUYPER E., *Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix (II)*, in «Cinémathèque», n. 2 (1992), pp. 58-68.
- DE LA BRETÈQUE F., *Mythographie de Georges Méliès ou les caprices des dieux*, in J. MALTHÈTE, M. MARIE (a cura di), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris 1997, pp. 285-306.
- DELEUZE G., *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Les éditions de Minuit, Paris 2007, ed. or. 1967; trad. it. G. DA COL, *Il freddo e il crudele*, SE, Milano 1991.
- DELLMANN S., RUPPIN D., DE ZWAAN K., *Intermediality in early cinema studies: An interrogation of a widely used concept for research practice*, working paper, Utrecht University, Utrecht 2011-2012, pp. 6-9. Link: <http://igitur-archive.library.uu.nl/let/2012-0321-200559/UUindex.html>
- DE MOURGUES N., *Le générique de film*, Méridiens Klincksieck, Paris 1994.
- DESLANDES J., RICHARD J., *Histoire comparée du cinéma. 2: Du cinématographe au cinéma, 1896-1906*, Tournai, Casterman 1968.
- DE VALCK M., HAGENER M. (a cura di), *Cinephilia. Movies, Love And Memory*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.
- DIAZ P., Asta Nielsen. *Eine Biographie unserer populären Künstlerin*, Lichtbild-Bühne, Berlin 1920.
- DIEDERICHS H., *Eureka! Malwine Rennert, la prima critica cinematografica tedesca, scopre l'arte filmica*, in «Bianco e Nero», LXVII, n. 556 (2006), pp. 57-70.
- DIEDERICHS H., *The Origins of the Autorenfilm / Le origini dell'Autorenfilm*, in P. CHERCHI USAI, L. CODELLI (a cura di), *Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920 / Before Caligari. German cinema, 1895-1920*, Biblioteca dell'Imagine, Pordenone 1990.
- DIEDERICHS H., *Anfänge deutscher Filmkritik*, Verlag Robert Fischer und Uwe Wiederoither, Stuttgart 1986.
- DITTON T., LOMBARD M., *At the Heart of It All. The Concept of Presence*, in «Journal of Computer-Mediated Communication», vol. III, n. 2 (1995).
- DÖBLIN A., *Das Theater der kleinen Leute, 1909*, in J. SCHWEINITZ (a cura di), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, Reclam, Leipzig, pp. 153-155.

- DULAC N., GAUDREAU A., *Il principio e la fine... Tra fenachistoscopia e cinematografo. L'emergere di una nuova serie culturale*, in V. INNOCENTI, V. RE (a cura di), *Limina. Le soglie del film / Film's Thresholds*, Forum, Udine 2004, pp. 185-202.
- DUMONT H., *Geschichte des Schweizer Films. Spielfilme 1896-1965*, Schweizer Filmarchiv, Lausanne 1987.
- ECO U., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 2013, 1<sup>a</sup> ed. 1975.
- ECO U., *Semiotics of Theatrical Performance*, in «The Drama Review», XXI, n. 1 (1977), pp. 107-117.
- ECO U., *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964.
- EISNER L.H., *L'écran démoniaque. Influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, André Bonne, Paris 1952 ; trad. it. M. VERDONE, G. DRUDI, *Lo schermo demoniaco. Le influenze di Max Reinhardt e dell'espressionismo*, Bianco & Nero, Roma 1955.
- ELSAESSER T., *Archäologien der Interaktivität. Frühes Kino, Narrativität und Zuschauerschaft*, in I. SCHENK, M. TRÖHLER, Y. ZIMMERMANN (a cura di), *Film - Kino - Zuschauer: Filmrezeption / Film - Cinema - Spectator*, Schüren, Marburg 2012, pp. 137-157.
- EDWARDS G. J., *The International Film Poster*, Columbus Books, London 1985.
- ELSAESSER T., *La modernità, un tropo problematico*, trad. it. di L. Marmo, in V. PRAVADELLI (a cura di), *Modernità nelle americhe*, Roma Tre Press, Roma 2016, pp. 11-33.
- ELSAESSER T., *Wie der frühe Film zum Erzählfilm wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer*, in I. SCHENK (a cura di), *Erlebnisort Kino*, Schüren, Marburg 2000, pp. 34-54.
- ENGBERG M., *Filmstjernen Asta Nielsen*, Klim, Århus 1999.
- ENGBERG M., *The Erotic Melodrama in Danish Silent Films 1910-1918*, in «Film History», V, n. 1 (1993), pp. 63-67.
- ENGELLAND C., *Ostension. Word Learning and the Embodied Mind*, Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts 2014.
- ERNST M., *Werbung und Kino in der Zeit des deutschen Stummfilms. Typologie und Diskurse*, Universität Zürich, Zürich 2004.
- EUGENI R., *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma 2010.
- EUGENI R., 'Grave Danger'. *Il design dell'esperienza*, in M. POZZATO, G. GRIGNAFFINI (a cura di), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, Link, Milano 2008, pp. 51-69.
- EUGENI R., *Die Festlegung des filmischen Rhythmus. Über Anfang und Ende von Pinocchio*, in «Montage/av», XII, n. 2 (2003), pp. 47-53.

- EUGENI R., *Le relazioni d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Vita e Pensiero, Milano 2002.
- EUGENI R., *Film, sapere, società*, Vita e Pensiero, Milano 1999.
- FABBRI G., *Al cinematografo*, Persiani, Bologna 2012, ed. or. 1907.
- FACCIOLI A., *Recitare il soldato. La Grande Guerra e l'attore in trincea*, in A. SCANDOLA (a cura di), *L'attore cinematografico. Modelli d'analisi*, Centro audiovisivi del Comune di Verona, Verona 2009, pp. 9-20.
- FARINELLI G., PASSEK J.L. (a cura di), *Star al femminile*, Transeuropa, Ancona 2000, pp. 103-117.
- FERRI G.L., *Tra le quinte del cinematografo*, 1906, ora in O. CALDIRON (a cura di), «Cinema Studio», IV, n. 14-15-16 (1994).
- FESTINESE V., *Mater dolorosa: estetica masochista e diva film*, in «Bianco e Nero», LXXI, n. 570 (2011), pp. 21-27.
- FEUILLADE L., *Les scènes de la vie telle qu'elle est*, «Ciné-Journal», n. 139 (1911).
- FOUCAULT M., *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, in AA.Vv., *Hommage à Jean Hyppolite*, Presses Universitaires de France, Paris 1971, pp. 145-172; trad. it. di A. FONTANA, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in M. FOUCAULT, *Microfisica del potere. Interventi politici*, Einaudi, Torino 1977, pp. 29-54.
- FRANCESCHETTI A., QUARESIMA L. (a cura di), *Prima dell'autore. Spettacolo cinematografico, testo, autorialità dalle origini agli anni Trenta*, Forum, Udine 1997.
- FRANCOEUR L., *Les signes s'envolent*, PUL, Québec 1985.
- FRAUENFELDER C., *Le temps du mouvement. Le cinéma des attractions à Genève (1896-1917)*, Presse d'histoire suisse, Genève 2005.
- FRIED M., *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley 1980.
- FRIGESSI D., *Cesare Lombroso*, Einaudi, Torino 2003.
- FÜRNKÄS J., *Aura*, in M. OPPITZ, E. WIZISLA (a cura di), *Benjamins Begriffe. Bd. I*, Suhrkamp, Frankfurt 2000, pp. 95-146.
- GAD U., *Der Film. Seine Mittel - seine Ziele*, Schuster & Loeffler, Berlin 1921, 1<sup>a</sup> ed. danese 1919.
- GAMBACORTI I., *Lo schermo di carta. Letteratura sul cinema degli anni dieci*, in «Paragone», LX, n. 81-83 (2009), pp. 86-98.
- GAUDREAU A., *Film and Attraction. From Kinematography to Cinema*, University of Illinois Press, Urbana 2011.
- GAUDREAU A., *Cinema delle origini o della «cinematografia-attrazione»*, Il Castoro, Milano 2004.
- GAUDREAU A., *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Armand Colin, Paris 1988; trad. it. di D. BUZZOLAN, *Dal letterario al filmico. Il sistema del racconto*, Lindau, Torino 1997.



- GAUDREAU A., KESSLER F., *L'acteur comme opérateur de continuité, ou, Les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne*, in L. VICH (a cura di), *L'uomo visibile. The Visible Man. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno / Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*, Forum, Udine 2002.
- GAUDREAU A., LACASSE G., *Série culturelle et réflexivité cinématographique au tournant des années 1910 [chez Linder, notamment]*, in AA.VV. (a cura di), *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent - Réflexivité, migrations, intermédialité*, L'Harmattan, Paris 2012, pp. 15-24.
- GAUDREAU A., MARION P., *A Medium is Always Born Twice...*, in «Early Popular Visual Culture», III, n. 1 (2005), pp. 3-15.
- GAUTHIER P., LACASSIN F., *Louis Feuillade. Maître du cinéma populaire*, Gallimard, Paris 2006.
- GENETTE G., *Seuils*, Seuil, Paris 1987; trad. it. C. CEDERNA, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.
- GENOVESE N., *Febo Mari*, Papageno, Palermo 1998.
- GERACI S., *Scene dal 'laboratorio invisibile di Zacconi'. Prima parte*, in «Teatro e Storia», VIII, n. 1 (1993), pp. 67-90.
- GERACI S., *Scene dal 'laboratorio invisibile di Zacconi'. Seconda parte*, in «Teatro e Storia», VIII, n. 2 (1993), pp. 279-306.
- GERBER A., *Advertising Asta Nielsen. Traces of Local Trade Rivalry in Zurich and Transnational Cinema*, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *Importing Asta Nielsen. The International Film Star in the Making 1910-1914*, John Libbey, Herts 2013, pp. 163-167.
- GERBER A., *Sensation im Schundkino! Archäologie der Kinowerbung in der Schweiz um 1910 am Beispiel des Zürcher Kinos Radium*, in «Augen-Blick», n. 56-57 (2003), pp. 11-29.
- GERBER A., MOTSCI A., *Der Plakatifund aus dem Kino Radium in Zürich. Filmplakate der Jahre 1907 bis 1914 und weitere Materialien - Inventar*, Stadt Zürich, Hochbaudepartement, Amt für Städtebau, Zürich 2010.
- GHERARDI D., *La carriera degli attori italiani di prosa dalla scena allo schermo (1909-1916)*, tesi di dottorato di ricerca in studi teatrali e cinematografici (XXI ciclo), Università di Bologna, Bologna 2009.
- GIACOMETTI P., *La morte civile*, Perino, Roma 1891, 1ª ed. 1861.
- GIANNINI NOVELLI O., *La mia vita con Ermete Novelli*, Edizioni Theorema, Roma 1993.
- GILARDI A., *Storia sociale della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- GIROD M., *Beredete Stummheit. Fritz Kortner als Filmschauspieler (1915-1929)*, in A. LOACKER, G. TSCHOLL (a cura di): *Das Gedächtnis des Films, Fritz Kortner und das Kino*, Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2009, pp. 99-121.

- GOFFMAN E., *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Harper & Row, London 1974; trad. it. I. MATTEUCCI, *Frame Analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando, Roma 2001.
- GOFFMAN E., *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday & Co, New York; trad. it. M. CIACCI, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Milano 1969.
- GOR'KIJ M., *Au royaume des ombres...*, 1896, in D. BANDA, J. MOURE (a cura di), *Le cinéma. Naissance d'un art 1895-1920*, Éditions Flammarion, Paris 2008.
- GRAMANN K., SCHLÜPMANN H. (a cura di), *Nachfalter. Asta Nielsen, ihre Filme*, Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2009.
- GRAZIOLI E., *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1998.
- GRIFO M., *Alla ricerca del cast perduto. La troupe di 'Cabiria'*, in S. ALOVISIO, A. BARBERA (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Il Castoro, Milano 2006, pp. 110-126.
- GRIGNAFFINI G., *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, CLUEB, Bologna 1989.
- GRISKO M., *Simulationen, Sensationen, Serialitäten. Richard A. Bermann alias Arnold Höllriegel entdeckt den Film für die Literatur und begründet ein neues Genre*, in A. HÖLLRIEGL, *Die Films der Prinzessin Fantoche*, Aviva, Berlin 2003, pp. 138-157.
- GUCCINI G., *Tecnicismi borelliani*, in «Cinegrafie», IV, n. 7 (1994), pp. 118-126.
- GUCCINI G., *Il grande attore e la recitazione muta*, in R. RENZI, *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Cappelli, Bologna 1991, pp. 87-98.
- GUCCINI G., *Il cinema delle divine. Un'invenzione all'avanguardia*, in G. FARNELLI, J.L. PASSEK (a cura di), *Star al femminile*, Transeuropa, Ancona 2000, pp. 103-117.
- GUIBBERT P. (a cura di), *Les premiers ans du cinéma français*, Institut Jean Vigo, Perpignan, pp. 155-161.
- GUIDO L., *Rhythmic Bodies/Movies. Dance as Attraction in Early Film Culture*, in W. STRAUVEN (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, pp. 139-156.
- GUMBRECHT H.U., *Presence Achieved in Language (With Special Attention Given to the Presence of the Past)*, in «History and Theory», vol. 45, n. 3 (2006), pp. 317-327.
- GUMBRECHT H.U., *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford University, Stanford 2004.
- GUMBRECHT H.U., *Epiphanien*, in J. KÜPPER, C. MENKE (a cura di), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, pp. 203-222.

- GUNNING T., *The Intertextuality of Early Cinema. A Prologue to Fantomas*, in A. RAENGO, R. STAM (a cura di), *Companion to Literature and Film*, Blackwell Publishing, Oxford 2004, pp. 127-143.
- GUNNING T., *Tracing the Individual Body. Photography, Detectives, and Early Cinema*, in V.R. SCHWARTZ., L. CHARNEY, *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkley 1995, pp. 18-45.
- GUNNING T., *Attractions, Detection, Disguise. Zigomar, Jasset, and the History of Film Genres*, in «Griffithiana», XVI, n. 47 (1993), pp. 124-128.
- GUNNING T., *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana 1991.
- GUNNING T., *The Non-Continuous Style of Early Film, 1900- 1906*, in R. HOLMAN, *Cinema 1900/1906*, Fiaf, Brussels 1982, pp. 213-230.
- GÜSSOW V., *Die Präsenz des Schauspielers. Über Entstehung, Wirkung und süchtig machende Glücksmomente*, Alexander Verlag, Berlin 2013.
- GÜTTINGER F., *Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe! Streifzüge durch die Welt des Stummfilms*, Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 1992.
- GÜTTINGER F. (a cura di), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Textsammlung*, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 1984.
- GWÓZDŹ A., (a cura di), *Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte / Film Under Re-Construction*, Schüren, Marburg 2009.
- HAAS W., *Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920-1933*, Edition Hentrich, Berlin 1991.
- HAKE S., *The Cinema's Third Machine. 1907-1933*, University of Nebraska Press, Lincoln 1993.
- HAGERDOFF A., SEYDEL R. (a cura di), *Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*, Universitas, München 1981.
- HALL S., *Encoding and Decoding in the Television Discourse*, 1973, in S. DURING, *The Cultural Studies Reader*, Routledge, London-New York 1993, pp. 90-103.
- HALLER A., *Shadows in the Glasshouse: Film Novels in Imperial Germany, 1913-1917*, in «Film History», vol. XX, n. 2 (2008), pp. 164-180.
- HAMPICKE E., *Die Suffragette - Asta Nielsen und ihre Kleider*, in «Kintop», III, n. 3 (1994), pp. 161-172.
- HANSEN M.B., *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkley-Los Angeles-London 2012.
- HANSEN M., *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge 1991; trad. it. C. CAPRETTA, G. ALONGE, *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, Kaplan, Torino 2006.

- HARDING C., POPPLE S. (a cura di), *In the Kingdom of Shadows. A Companion to Early Cinema*, Cygnus Arts, London 1996.
- HARTMANN B., *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*, Schüren, Marburg 2009.
- HARTMANN B., *Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle? Zuschaueradressierung und Reflexivität am Filmanfang*, in «Montage/av», XII, n. 2 (2003), pp. 19-38.
- HELLER H.B., *Max Linder und die Anfänge der Filmkomik*, in K. HICKETHIER (a cura di), *Komiker, Komödianten, Komödienspieler. Schauspielkunst im Film: Viertes Symposium*, Gardez!, Remscheid 2005, pp. 22-37.
- HICKETHIER K., *Theatervirtuosinnen und Leinwandmimen. Zum Entstehen des Stars im deutschen Film*, in C. MÜLLER, H. SEGEBERG (a cura di), *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06-1918*, Wilhelm Fink, München 1998.
- HICKETHIER H., *Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens*, in H.B. HELLER, K. PRÜMM, B. PEULINGS (a cura di), *Der Körper im Bild. Schauspielen - Darstellen - Erscheinen*, Schüren, Marburg 1999, pp. 9-30.
- HOLBERG G., *Valdemar Psilander*, Verlag der Lichtbild-Bühne, Berlin 1918.
- HÖLLRIEGL A., *Die Films der Prinzessin Fantoche*, Jlf, Wien 1921.
- HÖLLRIEGL A., *Die Films der Prinzessin Fantoche*, Aviva, Berlin 2003, 1ª ed. 1913.
- HOSKINS C., ROLF M., *Reasons for the U.S. Dominance of the International Trade in Television Programmes*, in «Media, Culture and Society», vol. X, n. 4 (1988), pp. 499-515.
- INNOCENTI V., RE V. (a cura di), *Limina. Le soglie del film / Film's Thresholds*, Forum, Udine 2004.
- JANDELLI C., *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2007.
- JANDELLI C., *La tecnica nella recitazione cinematografica. Il caso Paolo Azzurri*, in «Bianco & Nero», LXIV, n. 549 (2004), pp. 47-66.
- JANDELLI C., *Le dive italiane del cinema muto*, L'EPOS, Palermo 2006.
- JANDELLI C., *'Per quanto immagini, sono riusciti a farsi amare come persone vere'. Attori, recitazione e personaggi in 'Cabiria'*, in S. ALOVISIO, A. BARBERA (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Il Castoro, Milano 2006, pp. 127-137.
- JAQUES P.E., *Asta Nielsen in the Cinema Theatres of Lausanne, 1911-1913*, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *Importing Asta Nielsen. The International Film Star in the Making 1910-1914*, John Libbey, Herts 2013, pp. 169-177.
- JASSET V.-H., *Étude sur la mise en scène en cinématographie*, in «Ciné-Journal», IV, n. 165-170 (1911).
- KAFKA F., *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, a cura di Erich Heller e Jürgen Born, Fischer, Frankfurt am Main 1967.

- KAMPS J., *Pionerin des frühen deutschen Starplakats*, in AA.VV. (a cura di), *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen*, Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2009, pp. 287-299.
- KAMPS J., *Studien zur Geschichte des deutschen Filmplakats von den Anfängen bis 1945*, Johannes Gutenberg-Universität, Mainz 2000.
- KAMPS J., *Plakat*, Niemeyer, Tübingen 1999.
- KESSLER F., *The Cinema of Attractions as 'Dispositif'*, in W. STRAUVEN (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, pp. 57-69.
- KESSLER F., *Cinématographe et art de l'illusion*, in L. QUARESIMA, L. VICHI (a cura di), *La decima musa / The Tenth Muse. Il cinema e le altre arti*, Forum, Udine 2001, pp. 535-542.
- KESSLER F., *Lesbare Körper*, in «Kintop», VII, n. 7 (1998), pp. 15-28.
- KESSLER F., *Le Portrait-repère*, in «Iris», X, n. 4-5 (1992), pp. 55-66.
- KESSLER F., LENK S., *La canonisation des films des premiers temps*, in P. BIANCHI, G. BURSI, S. VENTURINI (a cura di), *Il canone cinematografico / The Film Canon*, Forum, Udine 2011, pp. 55-64.
- KESSLER F., LENK S., *L'expression des sentiments dans la comédie des premiers temps. L'expression du sentiment au cinéma*, in «La licorne», n. 37 (1996).
- KESSLER F., LENK S., *Cinéma d'attraction et gestualité*, in AA.VV., *Les vingt premières années du cinéma français*, Presses de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1995, pp. 195-202.
- KESSLER F., LENK S., *...levant les bras au ciel, se tapant sur les cuisses'. Réflexions sur le geste dans le cinéma des premiers temps*, in R. COSANDEY, F. ALBERA (a cura di), *Cinéma sans frontières 1896-1918. Images Across Borders*, Nuit Blanche, Lausanne-Payot/Québec 1995, pp. 133-145.
- KIENING C., *Mediale Gegenwärtigkeit*, Chronos, Zürich 2007.
- KIENING C., *Medialität in Mediävistischer Perspektive*, in «Poetica», n. 39 (2007), pp. 285-352.
- KIRBY M., *On Acting and Not-Acting*, 1972, in P.B. ZARRILLI (a cura di), *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, Routledge, London-New York 2002, pp. 40-52.
- KIRSTEN G., *Filmischer Realismus*, Schüren, Marburg 2013.
- KÖHLER K., *Between the Old and the New Art of Movement. Dance and Cinematic Self-Reflexivity at the Intersections of Cinema's Past, Present and Future*, in L. QUARESIMA, V. RE (a cura di), *In the Very Beginning, At The Very End. On the History of Film Theories*, Forum, Udine 2010, pp. 195-203.
- KRACAUER S., *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton 1947; trad. it. a cura di L. QUARESIMA, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino 2001, 1ª ed. it. 1955.

- KREUZMAIR E., *Hans Ulrich Gumbrechts Begriff der Präsenz und die Literatur*, in «Helikon», II, n. 2 (2012), pp. 233-247.
- KYROU A., *Amour, érotisme et cinéma*, Le Terrain Vague, Paris 1957.
- KUCHENBUCH T., *Einleitung. Max Linder - der bekannte Unbekannte*, in T. Kuchenbuch (a cura di), *Max Linder. Ein früher Star*, in «Maske und Kothurn», LIV, n. 1-2 (2008), pp. 15-20.
- LANGSTED A., *Hvorledes Asta Nielsen optager sine Films - Et Interviews*, 1917, citato in S.M. SCHRÖDER, *Urban Gad? Zur Frage der Autorschaft in den Filmen bis 1914*, in K. GRAMANN, H. SCHLÜPMANN (a cura di), *Nachfalter. Asta Nielsen, ihre Filme*, Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2009, pp. 194.
- LASI G., *Italy's First Film Star - Asta Nielsen, 'Polaris'*, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *Importing Asta Nielsen. The International Film Star in the Making 1910-1914*, John Libbey, Herts, pp. 234-246.
- LAUWERT D., *Divismo*, in «Cinegrafie», XI, n. 13 (2000), pp. 144-174.
- LE FORESTIER L., *Aux sources de l'industrie du cinéma: le modèle Pathé. 1905-1908*, L'Harmattan, Paris 2002.
- LENK S., *Stars der ersten Stunde. Eine Studie zur Frühzeit des Kinos*, in «Montage/av», VII, n. 1 (1998), p. 11-32.
- LENTO M., *Lyda Borelli - Lebende Arabeske. Ihr Schauspiel als Bildform im Divenfilm*, in J. SCHWEINITZ, D. WIEGAND (a cura di), *Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*, Schüren, Marburg 2016, pp. 53-82.
- LENTO M., *Luigi Pirandello's 'Quaderni di Serafino Gubbio operatore' oder der vermeintliche Verfall der Aura am Anfang der Filmgeschichte*, in U.J. BEIL, C. HERBERICHS, M. SANDL (a cura di), *Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin*, Chronos, Zürich 2014, pp. 389-411.
- LENTO M., *'Basta la mossa!' or Not? Theatre, Silent Film and Pedagogy of Actors in Italy*, in K. KLUNG, S. TRENKA, G. TUCH (a cura di), *Dokumentation des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*, Schüren, Marburg 2013, pp. 394-404.
- LENTO M., *Spalle al pubblico. Lyda Borelli tra cinema e teatro*, in «Bianco & Nero», LXXI, n. 568 (2011), pp. 109-116.
- LEPLONGEON N., *'Les Vampires' de Feuillade, une logique de transition*, in J. GILI, M. LAGNY, M. MARIE, V. PINEL (a cura di), *Les Vingt Premières Années du cinéma français*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris 1995, pp. 261-268.
- LEWINSKY FARINELLI M., *Un trésor régional. Les films Leuzinger*, in R. PITHON (a cura di), *Cinéma suisse muet. Lumières ombres*, Antipodes, Lausanne 2002, pp. 145-159.
- LIBERATI F., *20 anni di vita di palcoscenico*, Paolo Cremonese, Roma 1930.

- LIBERATI F., *Lettera a Ermete Novelli*, 1918, in Q. GALLI (a cura di), *Un capocomico nell'Italia borghese: da lettere inedite di Ermete Novelli*, Fratelli Conte, Napoli 1979, pp. 36-37.
- LIGENSA A., *Asta Nielsen in Germany - a Reception-Oriented Approach*, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *Importing Asta Nielsen. The International Film Star in the Making 1910-1914*, John Libbey, Herts 2013, pp. 343-352.
- LIVIO G., *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989.
- LOCHMAN T., SPÄTH T., STÄHLI A. (a cura di), *Antike im Kino. Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikefilms*, Skulpturhalle Basel. Basel, pp. 170-193.
- LOIPERDINGER M., *Mütter, verzaget nicht! Ein Auftragsfilm mit Henny Porten zum Hilfstag für Mutter und Kind 1911*, in J. KASTEN, J. GOERGEN (a cura di), *Henny Porten - Gretchen und Germania. Neue Studien über den ersten deutschen Filmstar*, CineGraph Babelsberg, Berlin 2012, pp. 19-46.
- LOIPERDINGER M. (a cura di), *Early Cinema Today. The Art of Programming and Live Performance*, John Libbey Publishing, New Barnet, Herts 2011.
- LOIPERDINGER M., *Monopolfilm, Publikum und Starsystem. Asta Nielsen in 'Abgründe' - ein Medienumbruch auf dem deutschen Filmmarkt 1910/1911*, in I. SCHENK, M. TRÖHLER, Y. ZIMMERMANN (a cura di), *Film - Kino - Zuschauer. Filmrezeption / Film - Cinema - Spectator. Film Reception*, Schüren, Marburg 2010, pp. 193-212.
- LOIPERDINGER M., JUNG U. (a cura di), *Importing Asta Nielsen. The International Film Star in the Making 1910-1914*, John Libbey, Herts 2013.
- LOTTI D., *Divismo maschile nel cinema muto italiano*, in «Agalma», XII, n. 20-21 (2011), pp. 112-128.
- LOTTI D., *Emilio Ghione. L'ultimo apache. Vita e film di un divo italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008.
- LUBITSCH E., *Asta Nielsen und Ernst Lubitsch. Ein offener Brief an Asta Nielsen*, «Die Lichtbild-Bühne», XIII, n. 42 (1920), pp. 31-32.
- LUHMANN N., *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt 1995.
- LUKÁCS G., *Gedanken zu einer Aesthetik des 'Kino'*, 1911, in J. SCHWEINITZ, *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, Reclam, Leipzig 1992, pp. 300-305.
- MAGGITT V., *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Liguori, Napoli 2007.
- MALMKJÆR P., *Asta. Mennesket, myten og filmstjernen: en biografie*, Haase & Søn, København 2000.
- MANETTI G., *La teoria dell'enunciazione. Le origini del concetto e alcuni più recenti sviluppi*, Protagon, Siena 1998.

- MANZ H., *Zur Frühgeschichte des Kinogewerbes in der Schweiz*, in AA.VV., *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz: 1918-1968. Fünfzig Jahre Allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft*, Allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft, Zürich 1968.
- MARCHESI G., *La letteratura italiana e il cinema. Cento anni (1907-2008) di racconti, romanzi e poesie di argomento e/o ambientazione cinematografica*, CUEM, Milano 2009.
- MARIE M., LE FORESTIER L. (a cura di), *La firme Pathé frères. 1896-1914*, AFRHC, Paris 2004.
- MARKS L.U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham 2000.
- MARTINELLI V., *Le sfumature del fascino*, Bulzoni, Roma 2002.
- MARTINELLI V., *Il cinema muto italiano. I film degli anni d'oro. 1914, prima parte*, Nuova ERI, Torino 1993.
- MARTINELLI V., *Il cinema muto italiano. I film della Grande Guerra. 1915 Seconda parte*, Nuova ERI, Torino 1992.
- MARTINELLI V., QUARAGNOLO M., *Maciste & Co. I giganti buoni del muto italiano*, Cinepopolare, Gemona del Friuli 1981.
- MATHIJS E., *From Being to Acting. Performance in Cult Cinema*, in A. TAYLOR (a cura di), *Theorizing Film Acting*, Routledge, New York 2012.
- MAURER QUEIPO I., 'Fantômas' - *eine Ikone der Performance?*, in M. ERSTIC, G. SCHUHEN, T. SCHWAN (a cura di), *Avantgarde - Medien - Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Transcript, Bielefeld 2005, pp. 99-116.
- MAZZEI L., *Il Maelström, il canto delle sirene e il racconto difettivo. Programmi di sale cinematografiche italiane 1901-1916*, in F. CASETTI, E. SGARBI (a cura di), *Visioni tra cinema e letteratura*, Bompiani, Milano 2008, pp. 415-478.
- MAZZEI L., *Amor de terra loindana: appunti su metamorfosi e visione cinematografica nei racconti degli spettatori italiani 1906-1914*, in A. AUTELIANO, V. RE (a cura di), *Il racconto del film. La novellizzazione. Dal catalogo al trailer*, Forum, Udine 2006, pp. 427-438.
- MAZZEI L., *Echi da un regno oscuro: viaggi nell'Italia del 1905-1906. Dalla strada, al cinema, fino al teatro di posa*, in «Comunicazioni sociali», XXVI, n. 1 (2004), p. 8-13.
- MEERZON Y., *Russian Formalists' Views of Film and Theater Interdependence*, in W. SCHMID (a cura di), *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*, De Gruyter, Berlin 2009, pp. 239-279.
- MELDOLESI C., *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984.
- MELDOLESI C., *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», IV, n. 2 (1989), pp. 199-214.



- MENEFEE D.W., *Sarah Bernhardt in the Theatre of Films and Sound Recordings*, McFarland, North Carolina 2003.
- METZ C., *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Union générale d'éditions, Paris 1977; trad. it. D. ORATI, *Cinema e psicanalisi. Il signifi-cante immaginario*, Marsilio, Venezia 1980.
- METZ C., *L'enonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, Paris 1991; trad. it. A. SANNA, *L'enunciazione impersonale, o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, 1ª ed. it. 1992.
- MICHELAKIS P., WYKE M. (a cura di), *The Ancient World in Silent Cinema*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.
- MINGOZZI G. (a cura di), *Francesca Bertini*, Le Mani, Recco-Genova 2003.
- MITRY J., *Histoire du cinéma. Art et industrie*, Editions Universitaires, Paris 1967.
- MONTERO J., PAZ M.A., 'Celebrada artista de fama mundial' Asta Nielsen in Barcelona, 1910-1914, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *Importing Asta Nielsen. The International Film Star in the Making 1910-1914*, John Libbey, Herts 2013, pp. 187-199.
- MONTESANTI F., *La parabola della Diva*, in «Bianco & Nero», XII, n. 7-8 (1952), pp. 55-72.
- MORELLI A., *Note sull'arte drammatica rappresentativa. Manuale dell'artista drammatico. Prontuario delle pose sceniche*, a cura di Sandra Pietrini, Università degli Studi di Trento, Trento 2007.
- MOSCONI E., *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla cineteca italiana*, Il Castoro, Milano 2000.
- MOSCONI E., *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Vita e Pensiero, Milano 2006.
- MÜLLER C., *Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte*, in C. MÜLLER, H. SEGEBERG (a cura di), *Mediengeschichte des Films. Band 2. Die Modellierung des Kinofilms: zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06-1918*, Fink, München 1998, pp. 43-75.
- MÜLLER C., *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1994.
- MÜLLER C., *Le origini del lungometraggio nel cinema tedesco, 1910-1911*, in P. CHERCHI USAI, L. CODELLI (a cura di), *Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920 / Before Caligari. German Cinema, 1895-1920*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1990, pp. 94-113.
- MÜLLER C., SEGEBERG H. (a cura di), *Kinoöffentlichkeit (1895-1920) / Cinema's Public Sphere (1895-1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung*, Schüren Verlag, Marburg 2008.
- MUNGENAST E.M., *Asta Nielsen*, Hädecke, Stuttgart 1928.

- MUSSER C., *A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment. Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s*, in W. STRAUVEN (a cura di), *Cinema of Attraction Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, pp. 159-179.
- MUSSER C., *Edison Motion Pictures, 1890-1900: an Annotated Filmography*, Le Giornate del Cinema Muto/Smithsonian Institution Press, Udine-Washington 1997.
- MUSSER C., *Rethinking Early Cinema. Cinema of Attractions and Narrativity*, 1994, in W. STRAUVEN (a cura di), *Cinema of Attraction Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, pp. 389-416.
- MUSSER C., *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press, Berkeley 1991.
- MUSSER C., *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Charles Scribner's Sons, New York 1990.
- MUSSER C. *The Changing Status of the Actor*, 1987, in P.R. WOJCIK (a cura di), *Movie Acting, the Film Reader*, Routledge, New York 2004, pp. 51-58.
- MUSSER C., *The Eden Museum. Exhibitor as Creator*, in «Film and History», vol. 11, n. 4 (1981), pp. 73-83.
- NAREMORE J., *Acting in the Cinema*, University of California, Berkeley 1988.
- NAREMORE J., *Film and Performance Frame*, in «Film Quarterly», XXXVIII, n. 2 (1984), pp. 8-15.
- NEAD L., *The Haunted Gallery. Painting, Photography, Film, c. 1900*, Yale University Press, Haven 2007.
- NIELSEN A., *Die schweigende Muse*, Hanser, München 1977, 1ª ediz. tedesca 1961 (A. NIELSEN, *Den tiende muse*, Gyldendal, København 1945-1946).
- NIELSEN A., *Mein Weg im Film. 5. Saat und Ernte vor dem Kriege*, ora in S. HAGEDORFF (a cura di), *Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*, Universitas, München 1981, p. 102.
- NORMAND M., *Vor dem Kinematographen*, 1900, in «KINtop», VI, n. 6 (1997), pp. 13-21.
- ODIN R., *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble 2011.
- ODIN R., *De la fiction*, De Boeck Supérieur, Bruxelles 2000; trad. it. di A. MASECCHIA, *Della finzione*, Vita e pensiero, Milano 2004.
- O'ROURKE C., *How to Become a Bioscope Model. Transition, Mediation and the Language of Film Performance*, in «Early Popular Visual Culture», IX, n. 3 (2011), pp. 191-201.
- OSOLSOBÉ I., *Cours de theatristique générale*, in «Études littéraires», XIII, n. 3 (1980), pp. 413-435.

- PACINI N., *La promozione di 'Cabiria'. I manifesti e le brochure*, in S. ALOVISIO, A. BARBERA (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, pp. 210-223.
- PAECH A., PAECH J., *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2000.
- PALMIERI E.F., *Vecchio cinema italiano*, Zanetti, Venezia 1940.
- PANDOLFI V., *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari 1954.
- PARDIERI G., *Ermene Novelli*, Cappelli, Bologna 1965.
- PASTORINO D. (a cura di), *Se potessi avere. Memorie degli italiani ai tempi della lira*, il Mulino, Bologna 2011.
- PAULEIT W., *Die Filmprimadonna im Spiegel der Standfotografie*, in K. GRAMANN, H. SCHLÜPMANN (a cura di), *Nachfalter. Asta Nielsen, ihre Filme*, Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2009, pp. 133-139.
- PAVIS P., *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Nathan, Paris 1996; trad. it. di D. BUZZOLAN, R. CORTESE, *L'analisi degli spettacoli*, Lindau, Torino 2008, 1° ed. 2004.
- PAVIS P., *Dictionnaire du théâtre*, Editions Sociales, Paris 1980; trad. it., di P. Bosisio, *Dizionario del teatro*, Zanichelli, Bologna 1998.
- PEARSON R.E., *Actor-persona and Actor-character*, in L. VICHI (a cura di), *L'uomo visibile. The Visible Man. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno / Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*, Forum, Udine 2002, pp. 69-84.
- PEARSON R.E., *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*, University of California Press, Berkeley 1992.
- PERRELLI F., *Il corpo dilatato di Tommaso Salvini*, in E. BUONACCORSI (a cura di), *Salvini attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, Edizioni di Pagina, Bari 2011, pp. 185-204.
- PERSIANI P.E., *Ermene Novelli sublime guitto*, Il Ponte Vecchio, Cesena 2002.
- PESENTI CAMPAGNONI S., *WWI La guerra sepolta, I film girati al fronte tra documentazione, attualità e spettacolo*, Università degli Studi di Torino, Torino 2013.
- PEUCKER B., *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*, Princeton University Press, Princeton 1995.
- PEZZETTI TONION F., *Corpo della visione, corpo della narrazione: Maciste in 'Cabiria'*, in S. ALOVISIO, A. BARBERA (a cura di), *Cabiria & Cabiria*, Il Castoro, Milano 2006.
- PIERINI M.P., *Imparare a recitare per la macchina da presa. La manualistica americana degli anni Dieci*, in «Acting Archive Review», III, n. 6 (2013), pp. 94-116.

- PIISPA L., *Asta Nielsen and the Russian Trade*, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG (a cura di), *Importing Asta Nielsen. The International Film Star in the Making 1910-1914*, John Libbey, Herts 2013, pp. 247-258.
- PINOTTI A., *Guardare o toccare? Un'incertezza herderiana*, in «Aisthesis», II, n. (2009)1, pp. 177-191.
- PIRANDELLO L., *Quaderni di Serafino operatore*, a cura di Giovanni Mario Costanzo Macchia, Mondadori, Milano 1973, p. 725, 1ª ed. it. 1916.
- PITASSIO F., *Attore-Divo*, Il Castoro, Milano 2003.
- PITHON R. (a cura di), *Cinéma suisse muet. Lumières ombres*, Antipodes, Lausanne 2002.
- POZNER V., *Gorki au cinématographe: 'J'étais hier au royaume des ombres...'*, in «1895», XXIII, n. 50 (2006), pp. 89-114.
- PRAVADELLI V. (a cura di), *Modernità nelle americhe*, Roma Tre Press, Roma 2016.
- PRODOLLIET E., *Die Filmpresse in der Schweiz, Bibliographie und Texte*, Universitätsverlag, Freiburg.
- PUDOVKIN V., *Kinorežissër i kinomaterial*, Kinopeciat, Moskva 1926; trad. it. di U. BARBARO, *Il regista e il materiale cinematografico*, in V. PUDOVKIN, *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma 1961, pp. 29-82, 1ª ed. it. 1935.
- RAFFAELLI S., *L'italiano nel cinema muto*, Cesati, Firenze 2003.
- RAFFAELLI S., *Il cinema nella lingua di Pirandello*, Bulzoni, Roma 1993.
- RANCIÈRE J., *Le destin des images*, La Fabrique éditions, Paris 2003.
- REDI R., *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Bianco & Nero, Roma 1999.
- REDI R. (a cura di), *Gli ultimi giorni di Pompei*, Electa, Napoli 1994.
- REICH J., *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2015.
- REICH J., *The Metamorphosis of Maciste in Italian Silent Cinema*, in «Film History», vol. XXV, n. 3 (2013), pp. 32-56.
- REIK T., *Masochism in Modern Man*, Farrar & Rinehart, New York-Toronto 1941.
- RENNERT M., *Heureka*, in «Bild und Film», V, n. 2 (1912-1913), in H. DIEDE-  
RICHS, *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis  
Arnheim*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, pp. 143-146.
- RENZI R., *Il fascismo involontario e altri scritti*, Cappelli, Bologna 1975, pp. 139-140.
- ROBINSON D., *From Peep Show to Palace. The Birth of American Film*, Columbia University Press, New York 1996.
- RONDONE, IL, *Padre! Interpretato dal Comm. Zacconi*, «La Vita cinematografica», III, n. 21 (1912), p. 58.

- SALT B., *Film Style and Technology. History and Analysis*, Starword, London 2009, 1ª ed. 1983.
- SALTEN F., *Zu einem Kinodrama. Anmerkungen*, in J. SCHWEINITZ, *Prolog vor dem Film*, Reclam, Leipzig 1992, pp. 359-365.
- SARGEANT A., *Manuals and Mantras. Advice to British Screen Actors*, in L. VICHI (a cura di), *L'uomo visibile. The Visible Man. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno / Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*, Forum, Udine 2002, pp. 311-320.
- SCHIVELBUSCH W., *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Hanser, München-Wien 1977.
- SCHLÜPMANN H., *An Alliance Between History and Theory*, in M. DALL'ASTA, V. DUCKETT, L. TRALLI (a cura di), *Researching Women in Silent Cinema. New Findings and Perspectives*, Dipartimento delle Arti - DAR, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Bologna 2013, pp. 13-26.
- SCHLÜPMANN H., *Geschichte Spielen*, in K. GRAMANN, H. SCHLÜPMANN (a cura di), *Nachfalter. Asta Nielsen, ihre Filme*, Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2009, pp. 29-50.
- SCHLÜPMANN H., *Die Filme*, in K. GRAMANN, H. SCHLÜPMANN (a cura di), *Nachfalter. Asta Nielsen, ihre Filme*, Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2009, pp. 11-25.
- SCHLÜPMANN H., *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Stroemfeld, Frankfurt am Main 2002.
- SCHLÜPMANN H., *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Stroemfeld-Roter Stern, Basel-Frankfurt am Main 1990.
- SCHLÜPMANN H., *Größe, die uns erhebt. Die Teilhabe der Frauen am Chauvinismus. Zwei Filmkritikerinnen schreiben 1915 zu dem Cines-Film 'Cajus Julius Cäsar'*, in «Frauen und Film», n. 40 (1986), pp. 62-72.
- SCHOENMAKERS H., *Bodies of Light: Towards a Theory about Film Acting from a Communicative Perspective*, in J. STERNAGEL, D. LEVITT, D. MERSCH (a cura di), *Acting and Performance in Moving Image Culture. Bodies, Screens, Renderings*, Transcript, Bielefeld 2012, pp. 379-395.
- SCHRADER S., *'Si gira!' - Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens*, Winter, Heidelberg 2007.
- SCHRÖDER S.M., *Screenwriting for Nordisk 1906-18*, in L.R. LARSEN, D. NISSEN (a cura di), *100 Years of Nordisk Film*, Danish Film Institute, Copenhagen 2006, pp. 96-113.
- SCHRÖDER S.M., *Urban Gad? Zur Frage der Autorschaft in den Filmen bis 1914*, in K. GRAMANN, H. SCHLÜPMANN (a cura di), *Nachfalter. Asta Nielsen, ihre Filme*, Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2009, pp. 194-210.
- SCHWEINITZ J., *Film and Stereotype. A Challenge for Cinema and History*, Columbia University Press, New York 2011.

- SCHWEINITZ J., *Hypnotismus, früher Film: Übertragungen. Ein psychologischer Diskurs des 19. Jahrhunderts im medialen Transfer*, in A. KLEIHUES, B. NEUMANN, E. PANKOW (a cura di), *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, Chronos, Zürich 2010, pp. 457-475.
- SCHWEINITZ J., *Immersion as Hypnosis. The Evolution of a Theoretical and Cinematic Stereotype in Silent Cinema*, in L. QUARESIMA, V. RE (a cura di), *In the Very Beginning, at the Very End. Film Theories in Perspective*, Forum, Udine 2010, pp. 39-44.
- SCHWEINITZ J., *Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm*, in «montage/av», XII, n. 2 (2003), pp. 88-102.
- SCHWEINITZ J., 'Wie im Kino!' *Die autothematistische Welle im frühen Tonfilm. Figurationen des Selbstreflexiven*, in T. KOEBNER (a cura di), *Diesseits der Dämonischen Leinwand. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*, Edition Text + Kritik, München 2003, pp. 373-392.
- SCHWEINITZ J., *Von Automobilen, Flugmaschinen und einer versteckten Kamera. Technikfaszination und Medienreflexivität in Richard A. Bermanns Kinoprosa von 1913*, in C. MÜLLER, H. SEGEBERG (a cura di), *Mediengeschichte des Films. Die Modellierung des Spielfilms. Bd. 2*, Fink, München 1998, pp. 221-241.
- SCHWEINITZ J., *Der 'Selige Kintopp' (1913/1914). Eine Fundsache zum Verhältnis von literarischen Expressionismus und Kino*, in J. PAECH (a cura di), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Metzler, Stuttgart 1994, pp. 72-88.
- SHAIL A. (a cura di), *Reading the Cinematograph. The Cinema in British Short Fiction 1896-1912*, University of Exeter Press, Exeter 2011.
- SIROIS-TRAHAN J.-P., *Le Passage de la barre: transformation de la mise en scène dans le cinéma des premiers temps*, in L. VICHÍ (a cura di), *L'uomo visibile / The Visible Man. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno / Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*, Forum, Udine 2002.
- SIROIS-TRAHAN J.-P., *Trompe-l'œil et réception spectatorielle du cinéma des premiers temps. L'exemple du dispositif de représentation scénique chez Méliès*, in L. QUARESIMA, L. VICHÍ (a cura di), *La decima musa / The Tenth Muse. Il cinema e le altre arti*, Forum, Udine 2001, pp. 221-237.
- SOBCHACK V., *What My Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*, in *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley 2004, pp. 53-84.
- SOLOMON J., *The Ancient World in the Cinema*, Yale University Press, New Haven 2001.
- SORLIN P., *I figli di Nadar. Il 'secolo' dell'immagine analogica*, Einaudi, Torino 2001.

- SORLIN P., *Les deux périodes antiquisantes du cinéma italien*, in T. LOCHMAN, T. SPÄTH, A. STÄHLI (a cura di), *Antike im Kino. Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikefilms*, Skulpturhalle Basel. Basel, pp. 170-193.
- SORO F., *Splendori e miserie del Cinema. Cose viste e vissute da un avvocato*, Consalvo, Milano 1935.
- SPÄTH T., TRÖHLER M., *Spartacus - Männermuskeln, Heldenbilder oder: Die Befreiung der Moral*, in T. LOCHMAN, T. SPÄTH, A. STÄHLI (a cura di), *Antike im Kino. Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikefilms*, Skulpturhalle Basel, Basel, pp. 170-193.
- SPONSEL J.-L., *Das moderne Plakat*, Gerhard Kührtmann, Dresden 1897.
- STEINTHAL W., *Bei Asta Nielsen*, in «Die Lichtbild-Bühne», XIII, n. 41 (1920).
- STOICHITA V., *L'instauration du tableau*, Méridiens Klincksieck, Paris 2003; trad. it. di B. SFORZA, *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 1998.
- STOICHITA V., *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2006.
- STOTZKY P., *Screening Asta Nielsen Films in Metz before the First World War*, in M. LOIPERDINGER, U. JUNG, *Importing Asta Nielsen. The International Film Star in the Making 1910-1914*, John Libbey, Herts 2013, pp. 113-137.
- STRÄULI M., *Anfänge und Institutionalisierung des Kinos in Zürich*, in AA.VV., *Kinofieber. 100 Jahre Zürcher Kinogeschichte*, Stadtarchiv Zürich, Zürich, 2007. Link: [https://www.stadt-zuerich.ch/prd/de/index/stadtarchiv/bilder\\_u\\_texte/kinofieber\\_100\\_jahrezuercherkinogeschichteimstadtarchivundim-baug.html](https://www.stadt-zuerich.ch/prd/de/index/stadtarchiv/bilder_u_texte/kinofieber_100_jahrezuercherkinogeschichteimstadtarchivundim-baug.html)
- STREIBLE D., *Fight Pictures. A History of Boxing and Early Cinema*, University of California, Berkeley 2008.
- STUDLAR G., *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*, Columbia University Press, New York 1992.
- SUTER U., *Die Anfänge des Kinos in Zürich 1896-1914. Soziokulturelle Aspekte der Belle Époque 1890-1914*, Universität Zürich, Zürich 1994.
- SYRIMIS M., *The Great Black Spider on Its Knock-Kneed Tripod. Reflections of Cinema in Early Twentieth-Century Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2012.
- TABET F., *La transparence du Fregoligraph en question*, in AA.VV. (a cura di), *Performing New Media 1890-1915*, John Libbey Publishing, New Barnet-Herts 2014, pp. 57-66.
- TAILLÉ D., *Léonce Perret cinématographeur*, Association Cinémathèque en Deux-Sèvres, Niort 2006.
- TANNENBAUM H., *Kino, Plakat und Kinoplakat*, 1914, in H.H. DIEDERICH (a cura di), *Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum*, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 1987, pp. 61-72.

- TERMINE L., *La drammaturgia del film*, Fiornovelli, Torino 1997.
- THIELEMANN W., *Die Mimik der Kinoschauspieler*, 1913, in H.H. DIEDERICHS (a cura di), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, pp. 179-189.
- TRÖHLER M., *Filme, die (etwas) bewegen. Die Öffentlichkeit des Films*, in I. SCHENK, M. TRÖHLER, Y. ZIMMERMANN (a cura di), *Film - Kino - Zuschauer. Filmrezeption - Film - Cinema - Spectator*, Schüren, Marburg 2010, pp. 117-134.
- TRÖHLER M., *Vom Schauwert zur Abstraktion. Filmische Bewegung des Denkens im Sichtbaren*, in AA.VV. (a cura di), *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*, Diaphanes, Zürich 2008, pp. 151-166.
- TRÖHLER M., *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*, Schüren, Marburg 2007.
- TSIVIAN Y., *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge, London-New York 2004, pp. 135-161, ed. orig. in russo 2001.
- TSIVIAN Y., *The Invisible Novelty. Film Adaptations in the 1910s*, in A. RAENGO, R. STAM (a cura di), *Companion to Literature and Film*, Blackwell Publishing, Oxford 2004, pp. 92-111.
- UHLMANN M., *Die Filmzensur im Kanton Zürich von den Anfängen bis 1945. Etablierung, Praxis, Entscheide*, Lizenzatsarbeit der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, Zürich 2009.
- URBINA L.G., *Le sentiment de la réalité...*, 1896, in D. BANDA, J. MOURE (a cura di), *Le cinéma. Naissance d'un art 1895-1920*, Éditions Flammarion, Paris 2008.
- VACCARI F., *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, Roma 2011 (1ª ed. 1979).
- VARDAC N.A., *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film. David Garrick to D.W. Griffith*, Da Capo Press, New York 1987 (ed. or. 1949).
- VERDONE M. (a cura di), *Il film atletico e acrobatico*, Università di Torino, Torino 1961.
- VICENTINI C., *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012.
- VICHI L. (a cura di), *L'uomo visibile. The Visible Man. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno/Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*, Forum, Udine 2002.
- VOLEK E., *Theatrology an Zich, and Beyond. Notes Towards a Metacritical Repositioning of Theory, Semiotics, Theatre, and Aesthetics*, in «Theatralia», vol. 15, n. 2 (2012), pp. 168-186.
- VON KRAFFT-EBING R., *Psychopathia Sexualis*, Ferdinand Enke, Stuttgart 1886.



- WEDEL M., *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*, Bielefeld, Transcript 2011.
- WIEGAND D., *Gebannte Bewegung. Tableaux Vivants und Früher Film in der Kultur der Moderne*, Schüren, Marburg 2016.
- WIEGAND D., *Stillstand im Bewegungsbild. Intermediale Beziehungen zwischen Film und Tableaux Vivants um 1900*, in «Montage AV», XX, n. 2 (2011), pp. 41-54.
- WILLEMEN P., *Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered*, in *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*, British Film Institute-Indiana University Press, London-Bloomington 1994, pp. 223-257.
- WILLNER H., *Vom Kino in Zürich*, Zürcher Lichtspieltheater-Verband, Zürich 1974.
- WILKE T., *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken 1918-1939*, Wilhelm Fink, München 2010.
- WYKE M., *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History*, Routledge, New York 1997.
- WOLLEN P., *Signs and Meaning in the Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1991.
- WOODS F., *Spectator's Comment*, in «New Dramatic Mirror», LXVII, n. 1736 (1912).
- ZACCONI E., *Ermete Zacconi difende il 'grande attore' contro coloro che lo vorrebbero morto*, 1930, in G. GUCCINI, *Il grande attore e la recitazione muta*, in R. RENZI (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Cappelli, Bologna 1991, pp. 87-98.
- ZDRILUK B., *'My Favorite Mask is Myself'. Presentation, Illusion and the Performativity of Identity in Wellesian Performance*, in «The Film Journal», n. 9 (2004).
- ZIEGFELD P., ZIEGFELD R., *The Ziegfeld Touch. The Life and Times of Florenz Ziegfeld, Jr.*, Harry N. Abrams, New York 1993.
- ZICH O., *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, Melantrich, Praha 1931.
- ZISCHLER H., *Kafka geht ins Kino*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1996.



## Film citati\*

*The Barber Shop* (Edison 1893 USA)  
*Querelle enfantine* (Lumière 1895 F)  
*Black Diamond Express I* (Edison 1896 USA)  
*Colleurs d'affiches* (Lumière 1896 F)  
*Escamotage d'une dame chez Robert-Houdini* (Star Film 1896 F)  
*La Partie d'écartè* (Lumière 1896 F)  
*Gugusse et l'automation* (Star Film 1897 F)  
*Parisian Dancer* (Edison 1897 USA)  
*The Country Couple* (Edison 1897 USA)  
*Illusions fantasmagoriques* (Star Film 1898 F)  
*La Lune à un mètre* (Star Film 1898 F)  
*Le Magicien* (Star Film 1898 F)  
*Ermete novelli in famiglia* (serie Fregoli n. 7, 1899 I)  
*Impressioni di Ermete Novelli: Ermete Novelli legge il giornali* (serie Fregoli n. 2, 1899)  
*Le Duel d'Hamlet* (S.A. du Phono-Cinéma-Théâtre 1900 F)  
*Nouvelles luttes extravagantes* (Star Film 1900 F)  
*Phono-Cinéma-Théâtre* (S.A. du Phono-Cinéma-Théâtre 1900 F)  
*The Countryman and the Cinematograph* (Robert W. Paul 1901 GB)  
*Josh at the Moving Picture Show* (Edison 1902 USA)  
*L'homme à la tête en caoutchouc* (Star Film 1902 F)  
*Bilder aus Trier* (Marzen-Edisons Elektrisches Theater 1902-1909 D)  
*Autofahrt in Trier* (Marzen-Edison Elektrisches Theater 1903 D)  
*La vita di un giocatore* (*Le Démon du jeu ou la Vie d'un joueur* Pathé 1903 F)

\* Alcuni titoli non compaiono in lingua originale perché discussi all'interno di un contesto nazionale differente rispetto a quello del paese di produzione.

- The Great Train Robbery* (Edison 1903 USA)  
*Domausgang in Trier* (Marzen-Edisons Elektrisches Theater 1904 D)  
*Les cartes vivantes* (Star Film 1904 F)  
*La presa di Roma* (Filoteo Alberini 1905 I)  
*Le Bolero* (Gaumont/Alice Guy 1905 F)  
*Les affiches en goguette* (Star Film 1906 F)  
*Madame a des envies* (Gaumont 1906 F)  
*Nozze tragiche* (Ambrosio 1906 I)  
*After Many Years* (David Wark Griffith 1908 USA)  
*Gli ultimi giorni di Pompei* (Ambrosio 1908 I)  
*Domausgang am Ostersonntag* (Marzen-Edisons Elektrisches Theater 1909 D)  
*L'Assommoir* (Albert Cappellani, Michel Carré 1909 F)  
*Napoleon, the Man of the Destiny* (Vitagraph 1909 USA)  
*Les Misérables* (Vitagraph 1909 USA)  
*Afgrunden* (Urban Gad 1910 DK)  
*Calino s'endurcit la figure* (Gaumont 1910 F)  
*Den Hvide Slavehandel* (August Blom 1910 DK)  
*Den Hvide Slavehandel* (Alfred Cohn 1910 DK)  
*En Rekrut fra 64* (Urban Gad 1910 DK)  
*Il mercante di Venezia* (Girolamo Lo Savio/Film d'arte Italiana 1910 I)  
*La caduta di Troia* (Itala Film 1910 I)  
*Les débuts de Max au cinéma* (Pathé 1910 F)  
*Re Lear* (Gerolamo Lo Savio/Film d'arte Italiana 1910 I)  
*Chrysanthème rouge* (Léonce Perret 1911 F)  
*Das gefährliche Alter* (Adolf Gärtner 1911 D)  
*De fire Djævl* (Alfred Lind - Robert Dinesen 1911 DK)  
*Der Aviatiker und die Frau des Journalisten* (En Lektion August Blom 1911 DK)  
*Der fremde Vogel* (Urban Gad 1911 D)  
*Der Roman eines Blumenmädchens* (Vitascope 1911 D)  
*Der schwarze Traum* (Den sorte drøm Urban Gad 1911 DK)  
*Enoch Arden* (David Wark Griffith 1911 USA)  
*Heißes Blut* (Urban Gad 1911 D)  
*In dem großen Augenblick* (Urban Gad 1911 D)  
*La Dame aux camélias* (André Calmettes - Henri Pouctal 1911 F)

*Mädchenhandel* (Viggo Larsen 1911 D)  
*Marianne, ein Weib aus dem Volke!* (Messters Projektion 1911 D)  
*Mütter, verzaget nicht!* (Adolf Gärtner 1911 D)  
*Nachtfalter* (Urban Gad 1911 D)  
*Pinocchio* (Giulio Antamoro 1911 I)  
*Sündige Liebe* (Emil Albes 1911 D)  
*Tontolini è triste* (Cines 1911 I)  
*Zigeunerblut* (Urban Gad 1911 D)  
*Zonza* (Zouza Reinhard Bruck 1911 D)  
*Bjørnetæmmeren* (Alfred Lind 1912 DK)  
*Dagmar, die Brauerstochter* (Dekage-Film GmbH 1912 D)  
*Den flyvende Cirkus* (Alfred Lind 1912 DK)  
*Des Lebens Würfelspiel* (Adolf Gärtner 1912 D)  
*Die arme Jenny* (Urban Gad 1912 D)  
*Die Bajadere* (Max Obal 1912 D)  
*Die Verräterin* (Urban Gad 1912 D)  
*Dornenkronen der Liebe* (Duskes 1912 D)  
*Era scritto così* (Itala Film 1912 I)  
*Erreur Tragique* (Louis Feuillade 1912 F)  
*Freiheit oder Tod* (Viggo Larsen 1912 D)  
*Für die Ehre des Vaters* (Hans Oberländer 1912 D)  
*Geheimnis von Cloisterkam* (*Mystère de Cloisterkam* Le Film d'Art 1912 F)  
*Nachtgestalten* (Viggo Larsen 1912 D)  
*Opfertod* (Viggo Larsen 1912 D)  
*Padre* (Dante Testa - Gino Zaccaria 1912 USA)  
*Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni 1912 I)  
*Rigadin aux Balkanes* (Georges Monca 1912 F)  
*Treulos verlassen* (Pathé 1912 F)  
*Christus* (Giulio Antamoro 1913 I)  
*Das Abenteuer der Lady Glane* (Viggo Larsen 1913 D)  
*Der Andere* (Max Mack 1913 D)  
*Der letzte Tag* (Max Mack 1913 D)  
*Die Filmprimadonna* (Urban Gad 1913 D)  
*Die Heimatlosen* (1913 F)

*Die letzten Tage von Pompeji (Gli ultimi giorni di Pompei* Mario Caserini 1913 I)

*Die Sphinx* (Eugene Illés 1913 D)

*Die Spitzenklöpplerin (La Dentellière* Léonce Perret 1913 F)

*Die Statue* (Ernst Reicher 1913 D)

*Die Sumpflume* (Viggo Larsen 1913 D)

*Die Sünden der Väter* (Urban Gad 1913 D)

*Die zwei Sergeanten (I due sergenti* Eugenio Perego 1913 I)

*Il fiacre n. 13* (Alberto Capozzi - Gero Zambuto 1913 I)

*Juve contre Fantômas* (Louis Feuillade 1913 F)

*La Broyeuse de cœurs* (Camille de Morlhon 1913 F)

*Lacrimae rerum o Nel gorgo della vita* (Giuseppe De Liguoro 1913 I)

*La zia di Carlo* (Umberto Paradisi 1913 I)

*Léonce cinématographiste* (Léonce Perret 1913 F)

*Léonce flirt* (Léonce Perret 1913 F)

*Lo scomparso* (Dante Testa 1913 I)

*L'ultimo convegno* (Giovanni Enrico Vidali 1913 I)

*Komödianten* (Urban Gad 1913 D)

*Ma l'amor mio non muore!* (Mario Caserini 1913 I)

*Max fait de la photo* (Pathé 1913 F)

*Max virtuose* (Pathé 1913 F)

*Michele Perrin* (Eleuterio Rodolfi 1913 I)

*Quo vadis?* (Enrico Guazzoni 1913 I)

*Spartaco* (Giovanni Enrico Vidali 1913 I)

*Sui gradini del trono* (Ubaldo M. Del Colle 1913 I)

*Una tragedia al cinematografo* (Cines 1913 I)

*Verklungene Lieder* (Léonce Perret 1913 F)

*Wo ist Coletti?* (Max Mack 1913 D)

*Zigomar peau d'anguille* (Victorin-Hippolyte Jasset 1913 F)

*Alexandra* (Curt A. Stark 1914 D)

*Cabiria* (Giovanni Pastrone 1914 I)

*Histoire d'un Pierrot* (Baldassare Negroni 1914 I),

*Kapitän Kidd (Captain Kidd* Allen Curtis 1914 USA)

*La gerla di papà Martin* (Eleuterio Rodolfi 1914 I)

*Max joue le drame* (Pathé 1914 F)

*Un mari jaloux* (Pathé 1914 F)  
*Assunta Spina* (Gustavo Serena 1915 I)  
*Fior di male* (Carmine Gallone 1915 I)  
*Il fuoco* (Giovanni Pastrone 1915 I)  
*Il Jockey della morte* (Alfred Lind 1915 I)  
*Il più grande amore* (Enrico Novelli 1915 I)  
*L'emigrante* (Febo Mari 1915 I)  
*Maciste* (Luigi Romano Borgnetto - Vincenzo Denizot 1915 I)  
*Spine e lacrime* (Emilio Ghione 1915 I)  
*The Cheat* (Cecil B. De Mille 1915 USA)  
*Les Vampires* (Louis Feuillade 1915/1916 F)  
*Das Eskimobaby* (Walter Schmidthässler o Heinz Schall 1916 D)  
*La gloria* (Febo Mari 1916 I)  
*La menzogna* (Augusto Genina 1916 I)  
*Lea* (Salvatore Aversano - Diana Karenne 1916 I)  
*L'ultima rappresentazione di gala del circo Wolfson* (Alfred Lind 1916 I)  
*Regina* (Emil Albes 1916 D)  
*Suzanne* (René Hervil - Louis Mercanton 1916 F)  
*Klovnene* (A.W. Sandberg 1917 D)  
*Il Corriere di Washington* (Edward José 1917 USA)  
*Il Fauno* (Febo Mari 1917 I)  
*Il processo Clemenceau* (Alfredo de Antoni 1917 I)  
*Maciste Alpino* (Luigi Romano Borgnetto - Luigi Maggi 1917 I)  
*Madame Tallien* (Enrico Guazzoni 1917 I)  
*Malombra* (Carmine Gallone 1917 I)  
*Rapsodia Satanica* (Nino Oxilia 1917 I)  
*Carnevalesca* (Amleto Palermi 1918 I)  
*Die Börsenkönigin* (Edmund Edel 1918 D)  
*Gli spettri* (A.G. Caldiera 1918 I)  
*Le Cirque de la mort* (Alfred Lind 1918 CH)  
*Mariute* (Edoardo Bencinvenga 1918 I)  
*Mod Lyset* (Holger-Madsen 1919 DK)  
*Rausch* (Ernst Lubitsch 1919 D)  
*L'illustre attrice Cicala Formica* (Lucio D'Ambra 1920 I)

*Hamlet* (Svend Gade - Heinz Schall 1921 D)

*Alexandra* (Theo Frenkel 1922 NL)

*Silent Evidence* (Elisha Helm Calvert 1922 USA)

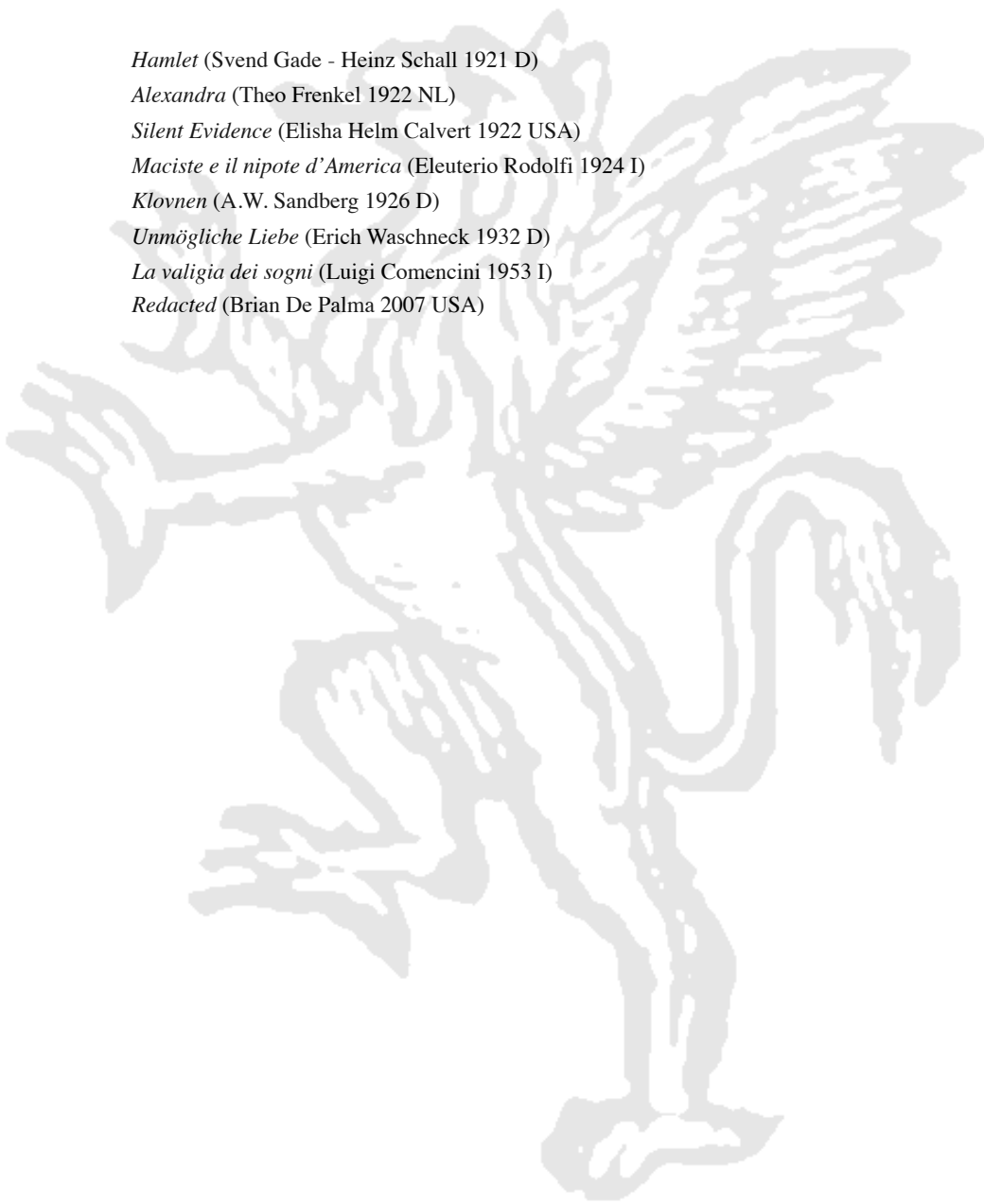
*Maciste e il nipote d'America* (Eleuterio Rodolfi 1924 I)

*Klovnene* (A.W. Sandberg 1926 D)

*Unmögliche Liebe* (Erich Waschneck 1932 D)

*La valigia dei sogni* (Luigi Comencini 1953 I)

*Redacted* (Brian De Palma 2007 USA)





# Indice

<i>Introduzione</i>	7
---------------------	---

## *Capitolo Primo*

Prima dell'attore	29
-------------------	----

- |   |    |
|---|----|
| 1. Corpi, fantasmi, fenomeni da baraccone e <i>personalities</i> nel cinema delle origini | 29 |
| 2. Ostensione, <i>Mise en présence</i> e serie culturali                                  | 49 |
| 3. Ostentazione e cinematografia-attrazione   | 59 |
| 4. La lettura, lo sguardo e la prassi spettatoriali                                       | 73 |

## *Capitolo Secondo*

La trasformazione del cinema in Europa	83
--	----

- |   |     |
|---|-----|
| 1. Prima della rivoluzione, ovvero la sedentarizzazione dell'esperienza filmica | 83  |
| 2. Una rivoluzione produttiva, distributiva, spettacolare                       | 91  |
| 3. La scoperta dell'attore. Asta Nielsen e non solo                             | 109 |
| 4. Il ruolo dell'attore nell'affermazione del cinema nella sfera pubblica       | 126 |

## *Capitolo Terzo*

Esperienza filmica, <i>mise en présence</i> e ostentazione nel cinema della <i>seconde époque</i>	135
---	-----

- |   |     |
|---|-----|
| 1. Paratesti  | 141 |
| 2. <i>Limina</i> (parte I): il prologo visivo                               | 158 |
| 3. <i>Limina</i> (parte II): l'inizio del racconto e la morte in scena      | 176 |
| 4. Il cinema della <i>seconde époque</i> e la performance nella performance | 200 |
| 5. Il ritratto dell'attore nel film della <i>seconde époque</i>             | 214 |

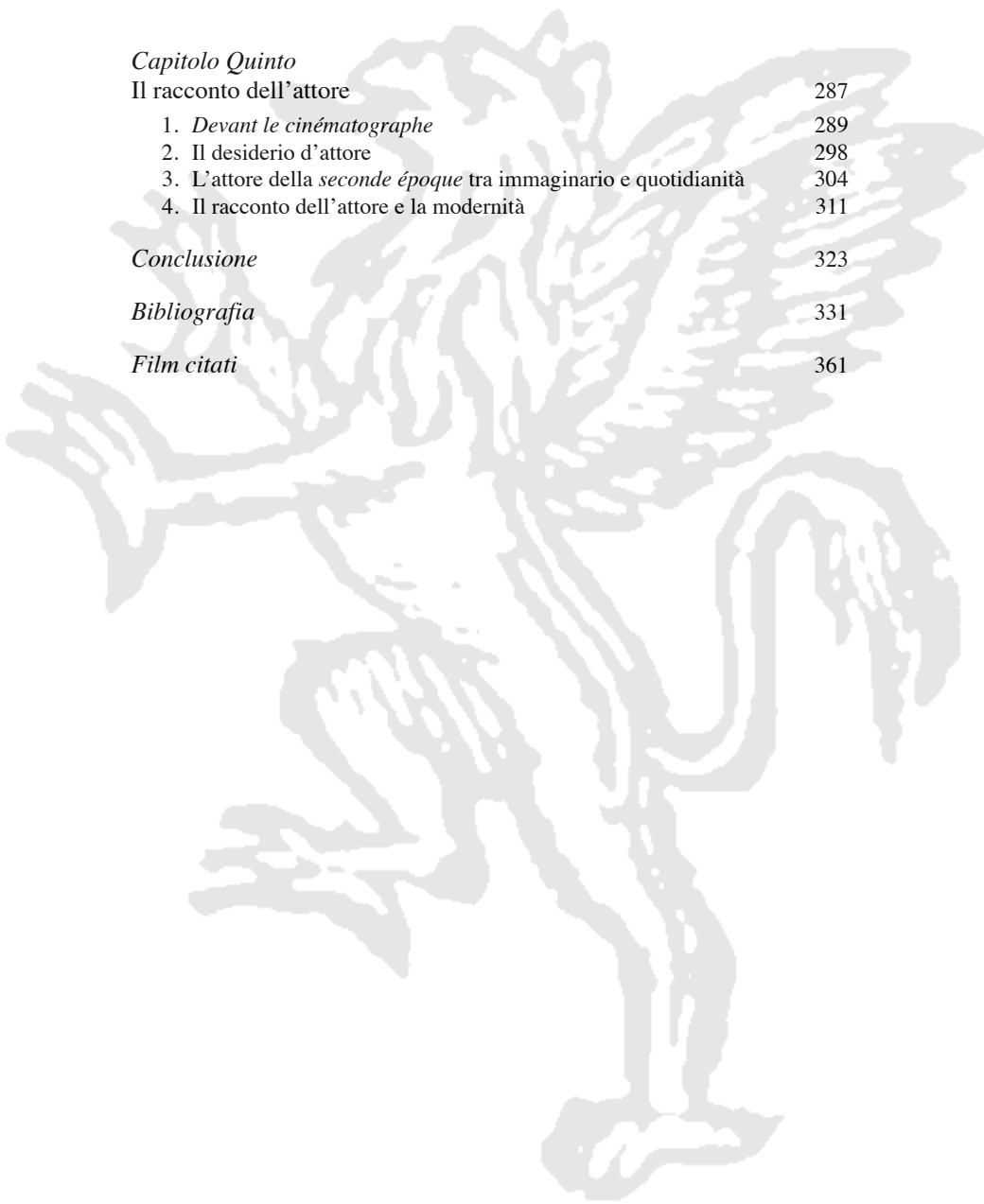
## *Capitolo Quarto*

La performance della <i>seconde époque</i>	229
--	-----

- |   |     |
|---|-----|
| 1. <i>Die letzten Tage von Pompeji</i> (il ritmo, il gesto e la mimica) | 230 |
| 2. Heureka! (l'energia e l'espressione)                                 | 248 |
| 3. Lyda Borelli: teatro e masochismo (intermedialità)                   | 264 |
| 4. <i>Die Filmprimadonna</i> (autorialità)                              | 277 |

*Capitolo Quinto**Il racconto dell'attore* 287

1. *Devant le cinématographe* 289
2. Il desiderio d'attore 298
3. L'attore della *seconde époque* tra immaginario e quotidianità 304
4. Il racconto dell'attore e la modernità 311

*Conclusione* 323*Bibliografia* 331*Film citati* 361





Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com) - [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Finito di stampare nel mese di maggio 2017

## SCRITTURE DELLA VISIONE

1. Sandra Lischi, *Cine ma video*, 1996, pp. 150.
2. Lorenzo Cuccu, *Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri saggi*, 1997<sup>2</sup>, pp. 240.
3. Sandra Lischi, *Il respiro del tempo. Cinema e video di Robert Cahen*, 1998<sup>2</sup>, pp. 164.
4. Federica Villa, *Il narratore essenziale della commedia cinematografica italiana degli anni Cinquanta*, 1999, pp. 314.
5. Augusto Sainati, *Il visto e il visibile: sul comico nel cinema*, 2000, pp. 196.
6. Alessandro Agostinelli, *Individualismo e Noir. Una filosofia del cinema americano*. Prefazione di Lorenzo Cuccu, 2004, pp. 192.
7. Simonetta Cargioli, *Le arti del video. Sguardi d'autore fra pittura, fotografia, cinema e nuove tecnologie*, 2004, pp. 254.
8. Lucia Cardone, *Con lo schermo nel cuore. Grand Hôtel e il cinema (1946-1956)*, 2004, pp. 224, ill.
9. Lucia Cardone, *Elio Petri impolitico. La decima vittima (1965)*, 2005, pp. 134.
10. Luca Venzi, *Il colore e la composizione filmica*, 2006, pp. 156, ill.
11. Raffaele De Berti, Massimo Locatelli [a cura di], *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, 2008, pp. 358.
12. Maurizio Ambrosini, *La prefigurazione del film. Sulle sceneggiature di Paolo e Vittorio Taviani*, 2008, pp. 382.
13. Lucia Cardone, *"Noi donne" e il cinema. Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, 2009, pp. 232, ill.
14. Manuel Billi, *Nient'altro da vedere. Cinema, omosessualità, differenze etniche*, 2011, pp. 336.
15. Monica Dall'Asta, Marco Grosoli [a cura di], *Consumato dal fuoco: il cinema di Guy Debord*, 2011, pp. 228, ill.

16. Silvia Moretti, *Mulini del Po. Riccardo Bacchelli, il cinema, la televisione*, 2011, pp. 156, ill.
17. Elena Marcheschi, *Sguardi eccentrici*, 2012, pp. 262, con DVD.
18. Sara Filippelli, *Le donne e gli home movies. Il cinema di famiglia come scrittura del sé*, 2012, 2015<sup>2</sup>, pp. 190, ill.
19. Lorenzo Cuccu, *Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri saggi*, 2014, pp. 268.
20. Mauro Giori, *Nell'ombra di Hitchcock. Amore, morte e malattia nell'eredità di Psycho*, 2015, pp. 342.
21. Mattia Lento, *La scoperta dell'attore cinematografico in Europa. Attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la seconde époque*, 2017, pp. 370.

